



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
CURSO DE MUSEOLOGIA

TAMINE ALANA OLIVEIRA PINTO

**CLASSIFICAÇÃO MUSEOLÓGICA E COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS:
TRAJETÓRIA DA COLEÇÃO GALVÃO DA CASA DA CULTURA DA AMÉRICA
LATINA DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

Brasília
2019

TAMINE ALANA OLIVEIRA PINTO

**CLASSIFICAÇÃO MUSEOLÓGICA E COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS:
TRAJETÓRIA DA COLEÇÃO GALVÃO DA CASA DA CULTURA DA AMÉRICA
LATINA DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Museologia.

Orientador: Prof. Dr. Clovis Carvalho Britto

Brasília

2019

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com
os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

PP659c Pinto, Tamine Alana Oliveira
Classificação museológica e coleções etnográficas:
trajetória da Coleção Galvão da Casa da Cultura da América
Latina da Universidade de Brasília / Tamine Alana Oliveira
Pinto; orientador Clovis Carvalho Britto. -- Brasília, 2019.
85 p.

Monografia (Graduação - Museologia) -- Universidade de
Brasília, 2019.

1. Museologia. 2. Classificação. 3. Coleção etnográfica.
4. Eduardo Galvão. 5. Casa da Cultura da América Latina. I.
Britto, Clovis Carvalho, orient. II. Título.



FOLHA DE APROVAÇÃO

"Classificação museológica e coleções etnográficas: trajetória da coleção galvão da Casa da Cultura da América Latina da Universidade de Brasília".

Aluna: Tamine Alana Oliveira Pinto

Monografia submetida ao corpo docente do Curso de Graduação em Museologia, da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharelado em Museologia.

Banca Examinadora:

Aprovada por:

Clóvis Carvalho Britto - Orientador
Professor da Universidade de Brasília (UnB)
Pós-Doutor em Estudos Culturais no Programa Avançado de Cultura Contemporânea - UFRJ

Andrea Fernandes Considera – Membro
Professora da Universidade de Brasília (UnB)
Doutora em História - UnB

Ana Lúcia de Abreu Gomes – Membro
Professora da Universidade de Brasília (UnB)
Doutora em História - UnB

Monique Batista Magaldi - Membro
Professora da Universidade de Brasília (UnB)
Doutora em Ciência da Informação - UnB

Brasília-DF, 4 de julho de 2019.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade de Brasília, por todas as oportunidades que tive ao longo dos últimos anos. Acima de tudo, por ter possibilitado que eu me tornasse quem eu sou hoje. Considero que o objeto dessa pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso é uma pequena contribuição à memória da instituição.

A todas as professoras e professores do curso de Museologia, por todos os aprendizados sobre o mundo museal. Ao professor Clovis Carvalho Britto, que até então sem me conhecer aceitou a proposta de me orientar. Sou grata por ter possibilitado que o trabalho se tornasse viável, e por toda a paciência e gentileza nesses últimos meses. À professora Ana Abreu, pelo auxílio ainda no momento de surgimento do projeto na matéria de Introdução ao Trabalho de Conclusão de Curso. E, juntamente com a professora Elizângela Carrijo, por terem proporcionado minha participação em projetos de pesquisa em que aprendi a importância do tratamento de fontes documentais.

À Anelise Ferreira, antiga responsável pelo acervo da Casa da Cultura da América Latina, e Raniel Fernandes, atual museólogo da instituição, por terem acatado a pesquisa e pela solicitude em esclarecer as minhas perguntas.

A todos os colegas do Museu do Senado, pela experiência e pelo bom humor no ambiente de trabalho. Às colegas da Museotec - Empresa Júnior de Museologia, por demonstrarem o que é ter iniciativa e força de vontade.

À minha família, minha base, o agradecimento nem cabe em palavras. Aos meus pais, pelo apoio de sempre, e à Tainá, minha maior influência para seguir na universidade. Aos amigos, por tornarem tudo mais leve. Ao Luiz, pelo companheirismo de anos, e pelo estímulo nos momentos de incerteza.

Notoriamente, não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural. A razão é muito simples: não sabemos o que é o universo.

Jorge Luis Borges, 1999, p. 94.

RESUMO

A pesquisa parte de uma problematização sobre a dimensão social e política dos processos de classificação tipológica de objetos e coleções no âmbito da museologia. Com o entendimento de que existem vários níveis de classificação que operam nas instituições museológicas, aborda a constituição da categorização de coleções etnográficas e a relação entre objetos etnográficos e objetos de arte a partir de uma perspectiva histórica. Propõe como objeto de estudo analisar a trajetória da “Coleção Galvão”, coleção etnográfica reunida por Eduardo Galvão (1922-1978) durante breve período em que este antropólogo atuou na Universidade de Brasília (1963-1965), incorporada ao acervo museológico da Casa da Cultura da América Latina (CAL) em 2002. Apresenta uma contextualização da trajetória profissional e da obra de Eduardo Galvão no campo da antropologia brasileira e uma aproximação ao contexto de formação e de circulação da Coleção Galvão, propondo ainda uma análise do tratamento museológico dado a esta coleção. Nesse âmbito, apresenta um histórico da CAL e levanta assuntos relacionados à documentação museológica e à produção de exposições com objetos etnográficos, apresentando diferentes propostas curatoriais que contaram com peças da Coleção Galvão.

Palavras-chave: Museologia; Classificação; Tipologia museológica; Coleção etnográfica; Eduardo Galvão; Casa da Cultura da América Latina.

RESUMEN

La investigación parte de una problematización sobre la dimensión social y política de los procesos de clasificación tipológica de objetos y colecciones en el ámbito de la museología. Teniendo en cuenta de que existen varios niveles de clasificación que operan en las instituciones museológicas, aborda la constitución de la categorización de colecciones etnográficas y la relación entre objetos etnográficos y objetos de arte desde una perspectiva histórica. La presente investigación propone como objeto de estudio analizar la trayectoria de la "Coleção Galvão", colección etnográfica reunida por Eduardo Galvão (1922-1978) durante breve período en que este antropólogo actuó en la Universidad de Brasilia (1963-1965), incorporada al acervo museológico de la Casa da Cultura da América Latina (CAL) en 2002. Se presenta una contextualización de la trayectoria profesional y de la obra de Eduardo Galvão en el campo de la antropología brasileña y una aproximación al contexto de formación y de circulación de la "Coleção Galvão", planteando además un análisis del tratamiento museológico dado a esta colección. En este ámbito, presenta un histórico de la CAL y plantea asuntos relacionados a la documentación museológica y a la producción de exposiciones con objetos etnográficos, presentando diferentes propuestas curatoriales que contaron con piezas de la "Coleção Galvão".

Palavras clabe: Museología; Classificación; Tipología museológica; Colección etnográfica; Eduardo Galvão; Casa da Cultura da América Latina.

LISTA DE ABREVIATURAS

CAL: Casa da Cultura da América Latina

CECLI: Centro de Estudos de Culturas e Línguas Indígenas

CNRC: Centro Nacional de Referência Cultural

FLAAC: Festival Latino-Americano de Arte e Cultura

FNPM: Fundação Nacional Pró-Memória

FUNAI: Fundação Nacional do Índio

IBPC: Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural

IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SPI: Serviço de Proteção aos Índios

SPHAN: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UnB: Universidade de Brasília

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 01 — FORMAÇÃO DE COLEÇÕES E CLASSIFICAÇÃO EM TIPOLOGIAS: ANÁLISE DAS FRONTEIRAS ENTRE “OBJETOS ETNOGRÁFICOS” E “OBJETOS DE ARTE” A PARTIR DA PERSPECTIVA DO CAMPO MUSEAL	15
1.1 — Breve panorama da formação de coleções.....	16
1.2 — Categorias classificatórias de objetos de museu e conhecimento moderno.....	19
1.3 — Museus e coleções etnográficas	21
1.4 — Objetos etnográficos ou objetos de arte?	25
1.5 — Campo museal e produção da crença.....	29
CAPÍTULO 02 - TRAJETÓRIAS DE EDUARDO GALVÃO E DA “COLEÇÃO GALVÃO”	
2.1 — Trajetória profissional de Eduardo Galvão	33
2.2 — A obra de Eduardo Galvão no campo da Antropologia brasileira e seus estudos em cultura material	37
2.3 — Formação e circulação da “Coleção Galvão”	42
CAPÍTULO 03 — USOS MUSEOLÓGICOS DA “COLEÇÃO GALVÃO”	50
3.1 — A Casa da Cultura da América Latina da Universidade de Brasília.....	50
3.2 — Classificação e documentação museológica	55
3.3 — Exposições de objetos etnográficos: propostas curatoriais na Casa da Cultura da América Latina	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	70
APÊNDICE A - LISTAGEM DE DOSSIÊ DA CASA CULTURA DA AMÉRICA LATINA – COLEÇÃO GALVÃO	75
APÊNDICE B - LISTAGEM DE DOSSIÊ DA CASA CULTURA DA AMÉRICA LATINA – COLEÇÃO CNRC	83

INTRODUÇÃO

Entrei no curso de graduação em museologia da Universidade de Brasília em 2015, logo após me formar em ciências sociais na mesma instituição. Desde a primeira graduação me interessava por temas relacionados à área da cultura, como arte e patrimônio, tendo cursado matérias com assuntos afins. Na época participei de Programa de Iniciação Científica na área de sociologia do corpo, abordando particularmente a tradição circense, através basicamente de revisão bibliográfica. Em certo momento do curso cogitei fazer transferência para a museologia, por não ter perspectiva de seguir carreira na antropologia (minha opção de habilitação até então), mas decidi terminar ao menos o bacharelado em ciências sociais. Já no atual curso, de forma geral me interessei tanto pelo campo específico da teoria e prática museológica, quanto pelo campo interdisciplinar do patrimônio cultural. Ao longo de 2017, participei de projeto de pesquisa de mapeamento de fontes sobre o teatro no Distrito Federal, com coleta de dados no Jornal de Brasília, e ao longo de 2018 participei de projeto de pesquisa sobre museus do Distrito Federal, envolvendo a gestão da documentação da Subsecretaria do Patrimônio Cultural da Secretaria de Cultura. Essas experiências foram importantes visto que me revelaram que tenho afinidade em lidar com pesquisas de cunho documental. Atualmente estou realizando estágio no Museu Histórico do Senado Federal, o que me proporcionou contato cotidiano com a prática museológica, em especial com a documentação museológica, área da museologia afim à temática deste trabalho de conclusão de curso.

O presente trabalho partiu de uma inquietação em relação à problemática da categorização e da relação entre objetos etnográficos e objetos de arte, temática que havia entrado em contato anteriormente a partir de uma matéria em antropologia da arte. No momento atual, interessa-me abordar essa problemática a partir da perspectiva da museologia, levando em consideração a questão da classificação de objetos e coleções no âmbito da prática museológica. Nesse sentido, importa buscar compreender os processos sociais e de poder envolvidos na classificação de bens culturais na tipologia específica de “coleções etnográficas” ou de “antropologia e etnografia”, a título de exemplo definidas na pesquisa do Cadastro Nacional de Museus como: “coleções relacionadas às diversas etnias, voltadas para o estudo antropológico e social das diferentes culturas. Ex: acervos folclóricos, artes e tradições populares, indígenas, afro-brasileiras, do homem americano, do homem do sertão etc.” (IBRAM, 2011, p. 70). E, igualmente, buscar entender o que está em jogo quando objetos tradicionalmente categorizados como etnográficos são apresentados em exposições

museológicas não a partir da perspectiva da antropologia, mas a partir da perspectiva de uma linguagem artística.

É importante esclarecer o entendimento de que existem vários níveis de classificação que operam nas instituições museológicas (JORDANOVA, 1989). Em primeiro lugar, as instituições como um todo são enquadradas em algum tipo de categoria, frequentemente relacionado com o conteúdo das suas coleções - museus de arte, de etnografia, de história natural, de arqueologia, entre tantos outros. Assim, no caso dessa pesquisa partimos de uma perspectiva histórica para analisar a constituição da categoria de museus e coleções etnográficas. Outro nível de classificação está envolvido ao se considerar a organização do acervo de determinada instituição museológica, ou seja, os procedimentos de distribuição dos objetos de acordo com diferentes categorias. Nessa perspectiva, a classificação pode ser entendida como parte da documentação museológica, também sendo chamada de tipologia museológica dos objetos da coleção (BOTALLO, 2010). Como derivação desses procedimentos, a classificação ao nível dos objetos é ainda mais específica. Envolve, por exemplo, a atribuição de uma denominação e o estabelecimento de diferentes categorias de informação referentes aos mesmos.

Propomos como objeto de estudo analisar a trajetória da Coleção Galvão da Casa da Cultura da América Latina (CAL), instituição que teve contato inicialmente a partir da realização de estágio supervisionado no segundo semestre de 2017. Ligada ao Departamento de Extensão da Universidade de Brasília, essa instituição possui um acervo museológico apresentado como “de arte moderna, arte contemporânea, popular e etnográfica”, sendo composto por coleções provindas de diferentes contextos. Especificamente, a Coleção Galvão foi reunida por Eduardo Galvão (1922-1978), antropólogo que coordenou pesquisas de campo com diferentes grupos indígenas durante período em que atuou na Universidade de Brasília (1963-1965). A coleção permaneceu no âmbito da UnB até 1977, quando passou para a guarda do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), órgão que foi incorporado à estrutura do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1979. A coleção passou então a ficar ligada ao IPHAN, acompanhando as mudanças internas do órgão. Foi devolvida à Universidade de Brasília em 2002, sendo encaminhada para a Casa da Cultura da América Latina.

Acreditamos que a pesquisa tenha relevância já que, a partir do levantamento bibliográfico realizado, constatamos que tanto a discussão sobre a categorização de coleções e instituições museológicas, quanto a discussão acerca da relação entre objetos etnográficos e objetos de arte são incipientes no campo da museologia. Apesar da existência de bibliografia

relativamente vasta sobre o tema do colecionismo como prática que fundamenta a constituição dos museus modernos, as perspectivas adotadas não estão diretamente relacionadas à discussão das categorias classificatórias de objetos de museu. Tampouco os manuais técnicos da área têm como propósito debater questões implicadas na constituição de sistemas de classificação de objetos. Já em relação à análise de coleções e museus etnográficos, estes são abordados principalmente como objeto de pesquisa a partir da perspectiva da antropologia. Assim, seguindo a proposta de Dias (2007), acreditamos que seja importante o estabelecimento de um diálogo entre museologia e antropologia para analisar a questão da fluidez das fronteiras entre objetos etnográficos e objetos de arte.

Ademais, as coleções da Casa da Cultura da América Latina foram pouco pesquisadas, como é o caso da Coleção Galvão, apesar de constituírem coleções universitárias. Nesse sentido, é importante o estudo das coleções da Universidade de Brasília, como forma de possibilitar a dinamização desses bens culturais guardados em reservas técnicas e, especificamente no caso das coleções etnográficas, somente eventualmente colocadas em exposição.

A partir de Ewbank e Lima Filho (2017), compreendemos que a análise da trajetória de uma coleção reunida por um etnógrafo, como é o caso da Coleção Galvão, envolve intrinsecamente a relação da biografia dos objetos e a biografia das instituições e das pessoas, ou seja, a rede que se constituiu em torno da coleção. Nesta perspectiva, a pesquisa envolveu a contextualização da trajetória profissional de Eduardo Galvão e a relação com as instituições que mantiveram a guarda desta coleção. Assim, a partir da biografia dos objetos, procuramos demonstrar diferentes processos de classificação e “reclassificação” (BONNOT apud BRULON, 2015), ou seja, as diferentes significações atribuídas à coleção, incluindo o tratamento museológico dado aos objetos.

Utilizamos os procedimentos metodológicos de pesquisa bibliográfica e pesquisa documental. Para analisar a trajetória da Coleção Galvão foi realizada pesquisa documental principalmente no arquivo da Casa da Cultura da América Latina, complementada com consulta ao Arquivo Central do IPHAN – Seção Brasília e à documentação da Subsecretaria do Patrimônio Cultural da Secretaria de Cultura do Distrito Federal. Além disso, foram feitas consultas aos responsáveis pelo acervo museológico na CAL, principalmente em relação à documentação museológica e às exposições realizadas na instituição.

O trabalho está estruturado em três capítulos. O primeiro capítulo constitui uma revisão de literatura, desenvolvida acerca de temas relacionados à categorização de coleções e de instituições museológicas, enfocando particularmente o caso das coleções etnográficas e a

relação entre objetos etnográficos e objetos de arte. Ao final do capítulo, também é apresentado um desdobramento da análise de literatura a partir dos referenciais teóricos da pesquisa. No segundo capítulo apresentamos o resultado da investigação sobre a trajetória da Coleção Galvão, envolvendo a contextualização da trajetória profissional e da obra de Eduardo Galvão no campo da antropologia brasileira. Em referência especificamente à Coleção, partimos de seu contexto de formação prosseguindo até o período imediatamente anterior à incorporação ao acervo museológico da CAL. Já no terceiro capítulo propomos uma análise do tratamento museológico dado à Coleção Galvão. Assim, apresentamos um histórico da Casa da Cultura da América Latina e levantamos assuntos relacionados à documentação museológica e à produção de exposições com objetos etnográficos, envolvendo diferentes propostas curatoriais que contaram com peças da Coleção Galvão.

CAPÍTULO 01 — Formação de coleções e classificação em tipologias: análise das fronteiras entre “objetos etnográficos” e “objetos de arte” a partir da perspectiva do campo museal

Tendo como problema inicial de pesquisa a questão da classificação de objetos e coleções em tipologias no âmbito da museologia, é importante apresentarmos alguns conceitos básicos dessa área de conhecimento, a fim de estabelecermos um ponto de vista sobre os desdobramentos da problemática em estudo. Em uma acepção ampla, coleção pode ser definida como:

um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta um coleção pública ou privada (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.32).

Relacionado a isso, o conceito de acervo também não se limita ao campo dos museus, mas nesse âmbito pode ser definido como:

bens culturais, de caráter material ou imaterial, móvel ou imóvel, que compõem o campo documental de determinado museu, podendo estar ou não cadastrados na instituição. É o conjunto de objetos/documentos que corresponde ao interesse e objetivo de preservação, pesquisa e documentação de um museu” (IPHAN/Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2006, p.147).

Nessa perspectiva, o que diferencia coleções de museus de outros tipos de coleções, sejam elas públicas ou privadas, em última instância é o caráter institucional do museu, com programa específico em relação ao seu acervo. O estudo da formação de coleções não se limita necessariamente a coleções musealizadas (ou seja, coleções de museus), mas claramente pode ser abordado a partir da perspectiva da museologia, entendida como teorização ou reflexão crítica ligada ao campo museal (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013). Nesse sentido, o museal é entendido como:

campo de referência no qual se desenvolvem não apenas a criação, a realização e o funcionamento da instituição “museu”, mas também a reflexão sobre seus fundamentos e questões. Esse campo de referência se caracteriza pela especificidade de sua abordagem e determina um ponto de vista sobre a realidade (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 54)

Saliente-se que essa concepção do campo museal é mais ampla do que o estudo do museu institucional tradicional. Dadas essas considerações, a seguir desenvolvemos uma revisão de

literatura para nos aproximarmos do tema da constituição de categorizações de coleções e de museus, enfocando particularmente o caso das coleções etnográficas. Primeiramente, apresentamos um breve panorama da formação de coleções e da instituição de categorias classificatórias de objetos de museu no contexto ocidental moderno. A seguir, abordamos algumas especificidades das coleções e museus etnográficos, a partir da relação destes com a antropologia, para expor questões envolvidas no que pode ser entendido como a fluidez das fronteiras entre objetos etnográficos e objetos de arte. Nosso objetivo não é buscar estabelecer o que é ou não é arte, nem especificar a priori se objetos etnográficos devem ou não ser apresentados enquanto objetos de arte, mas sim buscar compreender como essas questões sociais amplas se refletem nos dilemas em torno da classificação museológica, e, consequentemente, nas formas de exposição dos objetos.

1.1 — Breve panorama da formação de coleções

Para abordarmos o processo de formação de coleções e a classificação dos objetos em tipologias é necessário ter uma noção ampla da história das coleções no contexto ocidental, assim como da relação entre colecionismo e museus modernos. Pomian (1984) é autor de uma análise considerada clássica, que salienta uma homologia de funções entre, por um lado, coleções particulares e museus modernos, e, por outro, coleções existentes em sociedades afora a ocidental moderna (como o mobiliário funerário, as oferendas em templos, os presentes e despojos dos detentores de poder, as relíquias e objetos sagrados, e os tesouros principescos). Nesse sentido, o autor defende a perspectiva de que todas as coleções são formadas por objetos que participam no intercâmbio entre o mundo visível e o mundo invisível, denominando os objetos que representam o invisível como “semióforos”, “objetos que não têm utilidade, [...] [mas] são dotados de um significado” (POMIAN, 1984, p.71).

Se nos voltarmos rapidamente para o período da Antiguidade e da Idade Média, constatamos a existência predominante de tesouros de templos ou igrejas e coleções de detentores do poder, sendo uma exceção o desabrochar de uma cultura de colecionador que surgiu durante breve período na Roma antiga (BLOM, 2003). Como afirma Brulon “coleccionar era essencialmente uma atividade ligada ao poder ou à fé, com o sentido de formar *regalia*, os tesouros dos templos ou das igrejas” (BRULON, 2015a, p.44-45). Assim, é a partir da segunda metade do século XIV que ocorre a ruptura desse sistema e a substituição por um outro, com a formação de coleções particulares (POMIAN, 1984; BRULON, 2015a).

Ademais, gradativamente ocorre uma mudança de conteúdo e de intenção na formação dessas coleções:

Tendo no início sido compostas principalmente de antiguidades e pinturas modernas, a partir do século XVI as coleções particulares passam a incluir os objetos de *naturalia* e os de *exótica* (posteriormente classificados como “espécimes da natureza” e “objetos-testemunhos”), além de estampas e desenhos (BRULON, 2015a, p.48).

Nessa perspectiva diacrônica, Cury (2011) analisa que no período do Renascimento houve uma escalada para o museu moderno, ocorrendo as duas grandes especializações quanto à natureza dos objetos – arte e ciência –, relacionado com o próprio advento das galerias de arte e dos gabinetes de curiosidades. Além dessa especialização do conteúdo das coleções, a mudança de intenção apontada por Brulon pode ser entendida como uma transformação no pensamento europeu no período, o que o autor denomina como a constituição de um “paradigma do conhecimento colecionável” (2015a, p. 46). Do mesmo modo, Blom (2003) defende que foi somente no contexto do Renascimento que a Europa viveu seu primeiro surto de atividade colecionadora, configurando-se uma difusão de coleções de curiosidades, reflexo da transformação do pensamento no período.

O tema dos gabinetes de curiosidades dos séculos XVI e XVII e as rupturas e continuidades entre esses empreendimentos em relação às coleções científicas e aos museus modernos são abordados por diversos autores da literatura levantada (ALMEIDA, 2001; BITTENCOURT, 1996; POSSAS, 2005; RAFFAINI, 1993). Possas demonstra que apesar de ainda não existir uma preocupação nítida com a classificação dos objetos nos gabinetes de curiosidades, a organização das coleções seguia dois grandes eixos - *naturalia* e *mirabilia* – sendo o primeiro constituído por exemplares dos reinos animal, vegetal e mineral e o segundo dividido entre os objetos produtos da ação humana (*artificialia*) e as antiguidades e objetos exóticos (2005, p.153). Com o desenvolvimento de procedimentos de classificação metódicos, ocorreria a transição dos gabinetes de curiosidades às coleções para estudos de natureza científica:

Este incipiente processo de ordenação e classificação marca o início da transição das coleções dos gabinetes de curiosidades para a formação de coleções mais específicas, destinadas ao estudo e investigação de espécimes e culturas diferentes que assombravam os europeus desde o início das Grandes Navegações e da chegada ao Novo Mundo. Com a classificação, veio a especialização dos estudos e o estabelecimento de novos procedimentos de coleta e conservação (POSSAS, 2005, p.157).

No mesmo sentido, Blom afirma que a partir do século XVIII, com a consolidação do Iluminismo, o ato de colecionar teria sofrido uma brusca mudança de natureza, em comparação com a tradição dos gabinetes de curiosidades:

O Iluminismo e o surgimento das academias, onde estudiosos se reuniam para discutir e compartilhar suas pesquisas, conduziram a formas mais metódicas de abordar o mundo material e a formas mais especializadas de colecionar. A ambição de colecionar tudo que fosse digno de nota [...] cederia a vez a uma divisão de disciplinas, e dentro delas um novo projeto surgiu: a classificação racional e a descrição completa da natureza e, finalmente, da arte (BLOM, 2003, p. 107).

Assim, o fenômeno de organização científica das coleções, que acompanha o processo de divisão de disciplinas ocorrido ao longo do período em questão, também se verificou em relação às coleções artísticas: as obras passaram a ser classificadas e expostas principalmente de acordo com os períodos históricos e com as nações em que foram produzidas (ALMEIDA, 2010; POULOT, 2013).

A partir desse contexto do século XVIII e começo do século XIX podemos notar que ocorrem dois movimentos independentes, porém inter-relacionados: o estabelecimento dos saberes disciplinares e a transição de coleções privadas para os recém-surgidos museus públicos¹. Em relação a essa transição de coleções particulares para os museus, enquanto instituição específica da modernidade, Brulon afirma:

Deixar um legado para que se torne *eterno* – eis o desejo de certos colecionadores que criavam, no século XVIII, os primeiros museus públicos do mundo moderno. A eternidade que almejavam estava atrelada à transmissão de seus nomes individuais ligados a coleções destinadas, a partir de sua vontade, a se tornarem públicas, visitáveis, comunicadas às gerações posteriores por meio do ato, inventado neste contexto histórico, da *musealização* (BRULON, 2015a, p.43).

Podemos retomar Pomian (1984), que analisa quais seriam os traços característicos dos museus, em contraposição às coleções particulares: a sua permanência e o seu caráter público, tendo como prerrogativa serem instituições abertas a “todos”. Nesse sentido, a conjuntura da Revolução Francesa constituiu um marco fundamental, com o estabelecimento de procedimentos de preservação de um patrimônio nacionalizado:

¹ Saliente-se que o termo *museu* já estava sendo empregado desde o Renascimento, resgatado do grego *mouseion* (ou do latim *museum*), que identificava na Antiguidade tanto o templo das musas, na Grécia, quanto uma ala do Palácio de Alexandria ao tempo de Ptolomeu Filadelfo (Almeida, 2001).

a instituição do conceito de “patrimônio nacional” passou a fazer parte das estratégias ideológicas dos novos estados nacionais europeus. A institucionalização definitiva do museu se verifica nessa atmosfera de grande investimento na “invenção” de um passado nacional, sendo o próprio museu um espaço privilegiado para o abrigo dos fragmentos que materializavam a herança coletiva da nação (ALMEIDA, 2001, p.124-125).

Em relação à consolidação dos saberes disciplinares mencionado anteriormente, haveria justamente uma ligação original entre este processo e o surgimento dos museus, já que, como afirma Dias, “os objetos materiais concebidos como evidências desempenharam um papel central na consolidação e institucionalização dos novos campos de investigação” (2007, p.128). Assim, enquanto instituições destinadas ao exercício classificatório, os museus foram designados em função dos saberes disciplinares e do conteúdo das suas coleções – museus e coleções de arte, de história, de etnografia, de arqueologia (DIAS, 2007).

Finalmente, no contexto do século XIX, com a consolidação dos Estados-nação e do imperialismo europeu, ocorreu a disseminação dos museus públicos em grande parte do mundo (ALMEIDA, 2001; BLOM, 2003; BRULON, 2015a; POMIAN, 1984; POULOT, 2013). Como sintetiza Abreu:

O movimento iluminista e universalista da ciência e as novas formas de governo produzidas a partir do evento da Revolução Francesa geraram um modelo de instituição que em linhas gerais perdurou até os nossos dias. [...] Desde então, os museus têm sido importantes aliados nos processos civilizatórios nos diversos contextos nacionais. (2007, p.140-141)

Evidentemente, o modelo de instituição originário da modernidade europeia repercutiu de diferentes maneiras de acordo com os contextos nacionais, a exemplo da constituição dos museus no contexto brasileiro. Por ora, basta assinalar que este modelo de instituição de certa forma ainda se reflete em museus contemporâneos, o que gerou um movimento de crítica no âmbito da museologia que será apresentado posteriormente.

1.2 — Categorias classificatórias de objetos de museu e conhecimento moderno

Brulon (2015b; 2016) empreende uma análise sobre o tema das categorias classificatórias de objetos de museu (*musealia*) - com o entendimento de que a vida museal do objeto acontece dentro ou fora das instituições formais -, configurando importante referência para essa pesquisa. Assim, com a apresentação da análise delineada pelo autor é possível que aprofundemos em questões vislumbradas no breve panorama da formação de coleções apresentado anteriormente.

Durante o vasto período em que os museus tradicionais estabeleciam um padrão para a organização do conhecimento produzido pelas disciplinas científicas estabelecidas [o que podemos entender a partir do contexto do Iluminismo e da difusão dos museus públicos no século XIX], a entrada de um objeto na cadeia museológica representava inevitavelmente a sua afiliação a uma ou outra corrente disciplinar. Assim, tanto a história da arte e a arqueologia, quanto a etnografia e as ciências naturais estabeleceram terminologias e atrelaram significados aos objetos de museu: a história da arte valorizava as obras de arte como documentos únicos, objetos singulares; a etnografia se baseava na importância da produção documental sistemática por meio da classificação dos ‘objetos-testemunho’ organizados em séries lógicas; e as ciências naturais privilegiavam a coleta de ‘espécimes’ para estudar os ‘tipos’ (BRULON, 2015b). Como se pode constatar, o autor relaciona a questão das categorias classificatórias dos objetos de museus aos sistemas de organização do conhecimento moderno:

Essas disciplinas, assim como os museus que abrigavam suas coleções, foram responsáveis não apenas por criar nomenclaturas ou categorias classificatórias no seio das instituições, como também eram elas que criavam os próprios objetos de museu ao nomeá-los e classifica-los. Tal reflexão, permite identificar como as formas tradicionais de classificar estavam atreladas a uma museologia específica, ligada aos sistemas de organização do conhecimento moderno (BRULON, 2015b, p.27-28).

O autor defende que esses enquadramentos classificatórios tradicionalmente impostos aos objetos de museus não se sustentam na contemporaneidade, assim,

na realidade atual do campo museal, o fato de um objeto fazer parte de uma coleção de museu não significa que ele será facilmente identificado como obra de arte, ‘objeto-testemunho’ ou ‘espécime’ científico. Ainda que as categorias classificatórias não tenham se tornado obsoletas, seu uso passa a ser relativizado de acordo com as culturas de onde o objeto provém, a intenção dos seus produtores ou os interesses daqueles que lhe atribuíram valor (BRULON, 2015b, p.35).

O que propicia essa reflexão é uma perspectiva sociológica, ancorada nas contribuições teóricas de Pierre Bourdieu. Compreendendo a musealização e os processos classificatórios que ela abarca como um processo social e culturalmente determinado, o estabelecimento de categorias classificatórias envolveria substancialmente disputas simbólicas. Nesse sentido, Brulon considera a perspectiva informacional que se além à dimensão factual dos objetos musealizados, ou seja, ao seu valor documental, como insuficiente para explicar as categorias classificatórias, por vezes deixando de considerar o

caráter sociocultural das categorias construídas nos processos de musealização. Assim, o autor endossa que atualmente o campo museal passa por uma transformação:

Os museus e a museologia se veem diante de uma mudança de paradigma estrutural para o campo museológico que deixa de ver objetos como portadores da “verdade” sobre realidades ausentes para configurar um campo investigativo sobre os diferentes prismas de interpretação desses objetos (BRULON, 2015b, p.28).

Os desdobramentos dessa perspectiva lançada sobre o tema das categorias classificatórias de objetos de museus serão retomados ao longo do trabalho, enfocando-se particularmente a categoria criada no âmbito dos museus de etnografia que, a partir do que foi visto, evidenciava a valorização dos objetos enquanto testemunhos de diferentes sociedades.

1.3 — Museus e coleções etnográficas

Como demonstrado anteriormente, existe uma ligação original entre museus e saberes disciplinares. Assim, para abordarmos as especificidades das coleções etnográficas é importante atentarmos para as relações entre antropologia e museus, já que é essa relação que fundamenta o surgimento da categoria de “objetos etnográficos”, como menciona Van Velthen:

Em determinados museus, é encontrada uma categoria específica de artefatos, referida em princípios do século XIX como sendo a dos ‘espécimes etnográficos’ e, posteriormente, como a dos ‘objetos etnográficos’. Essa categoria foi constituída juntamente com a consolidação dos museus, instituições públicas que substituíram os antigos ‘gabinetes de curiosidades’ que abrigavam os espólios das conquistas do Novo Mundo (Stocking, 1985). Os museus etnográficos ou de história natural, ou ainda de ciências, constituíam os arquivos daquilo que os antropólogos identificam como sendo ‘cultura material’ (2012, p.52).

Vários autores da literatura levantada abordam as relações entre museus e antropologia - e o estudo de objetos e coleções etnográficas - a partir da perspectiva teórica específica da antropologia (ABREU, 2007; DIAS, 2007; 2013; DURAND, 2007; FABIAN, 2010; GONÇALVES, 2007; KERSTEN; BONIN, 2007; RIBEIRO; VAN VELTHEN, 1992; STOCKING, 1985; VAN VELTHEN, 2012). Uma das vias principais de se compreender essa relação é analisar as interpretações antropológicas produzidas sobre objetos materiais, acompanhando as mudanças nos paradigmas teóricos ao longo da história da disciplina (GONÇALVES, 2007). Abreu (2007) ainda propõe agrupar as diversas perspectivas teóricas

da antropologia em três chaves consideradas centrais na história da relação entre Antropologia e museus: “antropologia e museus de ciências”, “antropologias da ação e museus como instrumentos de políticas públicas”, e “antropologias nativas e museus como estratégias de movimentos sociais”, enfatizando que essa reflexão necessariamente envolve a consideração de cruzamentos entre duas áreas com percursos próprios.

A partir do que foi apresentado anteriormente, podemos destacar que o surgimento da antropologia esteve estreitamente relacionado com a consolidação dos museus enquanto instituições de pesquisa científica, ao longo do século XIX. Nesse contexto, os objetos materiais, na condição de “objetos etnográficos”,

foram alvo de colecionamento, classificação, reflexão e exibição por parte de autores cujos paradigmas evolucionistas e difusionistas situavam-nos no macro-contexto da história da humanidade. O destino desses objetos era não somente as páginas das obras etnográficas [...] e das grandes sínteses antropológicas do período, mas sobretudo os espaços institucionais dos museus ocidentais, ilustrando as etapas da evolução sociocultural e os trajetos de difusão cultural (GONÇALVES, 2007, p. 16).

Assim, os paradigmas evolucionistas e difusionistas forneceram os modelos museográficos dos grandes museus enciclopédicos do século XIX, período que ficou conhecido como a “era dos museus”. A partir da primeira metade do século XX, descortina-se a perspectiva etnocêntrica desses paradigmas da antropologia vitoriana, tomando-se como marco de ruptura a obra de Franz Boas (1852-1942), antropólogo teuto-americano (GONÇALVES, 2007).² As críticas se estendiam aos modelos museográficos correspondentes, o que podemos entender como a ênfase na proposta de exposições a partir de arranjos “geográficos” ao invés da classificação dos objetos a partir de arranjos “tipológicos”³, e a posterior abdicação da concepção de que a cultura pode ser apresentada através de coisas tangíveis, comum a ambos os arranjos museográficos (DIAS apud GONÇALVES, 2007). Nesse contexto, houve o afastamento da antropologia e dos museus, com o deslocamento da produção científica para os recém-criados departamentos de

² Segundo Gonçalves (2007), o ponto forte da argumentação de Boas é a crítica aos macro-esquemas de evolução e difusão, deslocando-se o foco de descrição e análise dos objetos materiais (de suas formas, matéria e técnicas de fabricação) para os seus usos e significados em seus contextos de origem.

³ Os arranjos “tipológicos” e “geográficos” são característicos dos museus etnográficos do século XIX, sendo que o primeiro privilegiava a forma dos objetos, tornando possível traçar uma linha sequencial dos mais simples aos mais complexos, independentemente da origem geográfica dos mesmos. Já o arranjo “geográfico” tinha como propósito mostrar o modo de vida característico de determinada região, enfatizando as particularidades das culturas (DIAS, apud GONÇALVES, 2007).

antropologia nas universidades, reflexo de uma situação mais ampla da configuração dos espaços de construção do saber (DIAS, 2007).

Até então se configurava o que Abreu sintetiza como a relação “antropologia e museus de ciências”, que conforme assinalamos se alterou em meados do século XX, quando

os grandes museus científicos perderam a hegemonia na pesquisa etnográfica ou foram redimensionados. A institucionalização das Ciências Sociais nas universidades e o surgimento de novos modelos de museus etnográficos, como o Museu do Homem em Paris, deslocaram para outros planos a relação entre a Antropologia e os museus. As coleções de estudo, antes primordiais para a pesquisa etnográfica, foram ressignificadas. A introdução de novos paradigmas na pesquisa antropológica conduziu os estudos da cultura e as construções de alteridade para aspectos imateriais e simbólicos, em que não era mais tão importante reunir objetos e documentos de cultura material (ABREU, 2007, p.144).

Assim, Kersten e Bonin afirmam que o declínio da era dos museus nos Estados Unidos coincidiu com seu fortalecimento na França, a exemplo do empreendimento do *Musée de l'Homme*⁴. Além disso, na mesma época, os museus escandinavos (particularmente o *Göteborg Museum*) já prefiguravam os ecomuseus modernos (2007, p.121-122). Nesse contexto dos anos 1940/50, configura-se a relação entre “antropologias da ação e museus como instrumentos de políticas públicas”, em que a Antropologia passou a se preocupar com questões sociais, e museus de cunho antropológico passaram então a ser pensados como instrumentos de políticas públicas e práticas sociais (ABREU, 2007). A autora mencionada aponta ainda que, além do campo da Antropologia, o campo da arte também estava se renovando, com a valorização da chamada “arte primitiva”, questão que abordaremos posteriormente.

Pode-se considerar que a antropologia estrutural e os estudos produzidos pela chamada “antropologia simbólica” resgataram a relevância social e cognitiva do estudo dos objetos materiais enquanto parte de sistemas simbólicos ou categorias culturais (GONÇALVES, 2007). Mas seria somente a partir dos anos 1980 que ocorreria de fato uma reaproximação entre antropologia e museus, com o estabelecimento de novos campos e objetos de pesquisa:

Nos anos 1980, o desenvolvimento da antropologia da arte e dos estudos de cultura material permitiram repensar noutros termos as relações entre objetos e saber antropológico. A esse desenvolvimento não foi alheia a emergência de novos campos disciplinares, tais como os *cultural studies* e os *museum*

⁴ O Museu do Homem foi inaugurado em 1938 a partir da reorganização do antigo Museu de Etnografia do Trocadéro, que foi fundado em 1878.

studies. E, a partir dos anos 1990, o aprofundamento de um trabalho rico e considerável sobre as coleções, sobre a prática de colecionar e sobre as poéticas e políticas dos museus e das exposições teve, por sua vez, nítidas incidências sobre os museus etnográficos (DIAS, 2007, p.131).

Porém, segundo a autora citada, essa reaproximação não deixaria de ser ambígua, não havendo um diálogo de mão dupla entre antropologia e museus, ou entre antropologia e museologia. A própria designação “museum anthropology” revelaria a ambiguidade do relacionamento entre estas duas esferas:

O museum anthropology é sinônimo de museologia antropológica ou de antropologia de museus? [...] Esta ambiguidade é reveladora do mal estar entre a antropologia e os museus e se, tal é a minha hipótese, os antropólogos souberam encontrar no museu um novo e rico objeto de investigação, os museus por seu lado não conseguiram ainda captar através de temáticas e domínios de investigação a atenção dos antropólogos (DIAS, 2013, p. 82-83).

Por fim, a partir dos anos 1990 configura-se a relação entre “antropologias nativas e museus como estratégias de movimentos sociais” em que movimentos sociais expressaram diversos posicionamentos em relação às instituições de patrimônio e museus. Como afirma Abreu, “esses movimentos engendraram não apenas a criação de museus étnicos ou de expressões locais ligadas a movimentos sociais, mas provocaram mudanças nos quadros de instituições estatais consolidadas.” (2007, p.168).

Assim, de forma geral, podemos notar que na segunda metade do século XX ocorreu progressivamente um movimento de crítica tanto aos modelos de museus (e museologia) hegemônicos quanto ao “conjunto dos pressupostos, das condições e das implicações do discurso antropológico, ou mesmo da sua própria natureza, vista como intrinsecamente ligada a posições de dominação”, o que decorreu em parte das novas condições criadas pela descolonização (DURAND, 2007, p. 375). Configura-se então uma reviravolta teórico-epistemológica “no campo da museologia e da própria antropologia provocada por movimentos de repensar os fazeres e os discursos produzidos pelas ciências sociais em geral e pelas ciências sociais aplicadas, particularmente pela museologia” (RUSSI, 2018, p. 72).

Nesse sentido, pode-se afirmar que a partir dessa reviravolta teórico-epistemológica os museus de antropologia e etnografia certamente foram impactados pelo Movimento da Nova Museologia, da Museologia Social e, mais recentemente, da Museologia Crítica (RUSSI, 2018). Além disso, nas últimas décadas observa-se um notável crescimento dos museus em geral, e particularmente de museus etnográficos em configurações divergentes dos

tradicionais, com o surgimento de iniciativas locais de diversos agrupamentos sociais (ABREU, 2007, DIAS, 2007; DURAND, 2007), como mencionado anteriormente. Esses movimentos culminam em discussões sobre processos museais colaborativos ou compartilhados⁵, que se referem

a diferentes tipos de processos museológicos que resultam de interação e troca entre profissionais de instituições culturais, particularmente museológicas, e diferentes sujeitos. Esses sujeitos podem ser profissionais de diversos setores dos museus, como aqueles que trabalham na área de educação museal, artistas cujas obras serão exibidas nos museus, mas, sobretudo, diferentes grupos ou comunidades que, de alguma forma, têm algum vínculo com o museu (RUSSI, 2018, p.81-82)

Apresentados esses desenvolvimentos contemporâneos referentes à relação entre antropologia e museus, adentraremos em uma questão que aponta para outro tipo de relação: a relação entre antropologia e arte moderna na primeira metade do século XX. Nesse sentido, propomos analisar as fronteiras entre as categorias de “objetos etnográficos” e “objetos de arte”, categorias que, como vimos, estão estreitamente relacionadas com o campo dos museus.

1.4 — Objetos etnográficos ou objetos de arte?

Se podemos entender o surgimento da categoria de “objetos etnográficos” a partir das especializações disciplinares e institucionais do século XIX, já que, como sintetiza Dias (2001), a ciência autonomiza-se e diferencia-se em torno dos seus objetos de estudo (objetos naturais, objetos etnográficos, objetos arqueológicos, objetos de arte), a questão da categorização de objetos não-ocidentais se torna mais complexa a partir do começo do século XX. Nesse contexto, a “antinomia fundadora” objeto etnográfico/objeto artístico é alterada, surgindo a noção de “arte primitiva”, ademais reveladora do desenvolvimento de uma relação próxima entre antropologia e arte moderna (DIAS, 2001).

A questão da noção de “arte primitiva” e suas implicações etnocêntricas são abordadas por diferentes autoras da literatura levantada (GOLDSTEIN, 2008; PRICE, 2000; VINCENT, 2014). Goldstein aponta algumas tensões em relação ao modo de lidar com a arte “primitiva” no Ocidente, que dialoga estreitamente com a visão de Price (2000):

⁵ Para discussões contemporâneas sobre a relação entre museus, pesquisadores e povos indígenas ver as publicações *Questões indígenas e museus: debates e possibilidades* (2012), *Questões indígenas e museus: enfoque regional para um debate museológico* (2014), *Museus e indígenas: saberes e éticas, novos paradigmas em debate* (2016) e *Direitos indígenas no museu: novos procedimentos para uma nova política: a gestão do acervo em discussão* (2016), organizadas por Marília Xavier Cury e outros; e a publicação *Coleções etnográficas, museus indígenas e processos museológicos* (2016), organizada por Renato Athias e Alexandre Gomes.

A primeira delas diz respeito à dicotomia entre tratar os artefatos como testemunhos etnográficos ou como criações estéticas. A segunda concerne às relações de poder envolvidas na aquisição dos objetos. A terceira tensão está ligada ao problema da autenticidade, numa era em que a globalização engendra a produção de *souvenirs* étnicos. A quarta concerne à atribuição de autoria e a datação, nas legendas das exposições.” (GOLDSTEIN, 2008, p.296)

Goldstein ainda aponta como, desde o século XX, a noção de arte “primitiva” vem sendo usada como um guarda-chuva semântico, englobando manifestações tão distintas como a “arte bruta”, a “arte *naif* ou popular”, a “arte pré-histórica” e as “artes indígenas”, especificando os critérios de classificação que aproximam todas essas expressões artísticas e fazem com que elas caibam na categoria de arte “primitiva”, ao menos no senso comum:

O primeiro critério é a associação entre esses processos de criação e os impulsos humanos instintivos e “genuínos”, supostamente predominantes em estágios arcaicos da evolução da espécie, em indivíduos com baixo nível de instrução formal ou em pessoas cujo inconsciente efervescente invade as fronteiras da consciência. O segundo critério reside na posição marginal de seus produtores, seja em relação à “normalidade” psíquica (arte bruta), seja em relação à cultura erudita (arte *naif* ou popular), seja em relação a um menor grau evolutivo (arte pré-histórica) ou à supremacia econômica e tecnológica da sociedade Ocidental (artes indígenas).” (GOLDSTEIN, 2008, p.309)

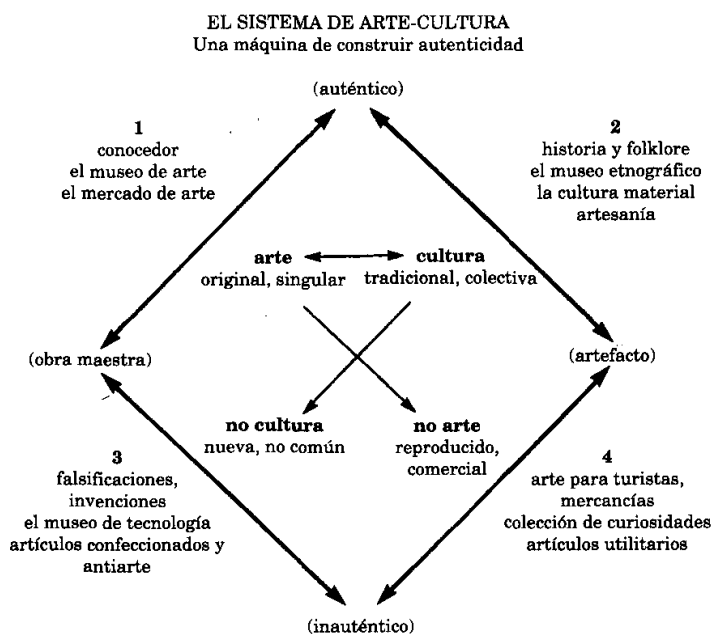
Voltando à questão da categorização de objetos não-ocidentais a partir do começo do século XX, a análise que James Clifford empreende revela que se configura a partir de então um campo de significações e instituições historicamente específico, baseado em uma relação estreita entre os conceitos de “cultura” (proveniente da antropologia) e o de “arte” moderna:

A partir da virada do século, os objetos coletados têm sido classificados em duas grandes categorias: como artefatos culturais (categoria científica) ou como obras de arte (categoria estética). Outros itens coletáveis – bens produzidos em massa, “arte turística”, curiosidades, etc. – têm sido valorizados menos sistematicamente [...] Essas e outras localizações dentro do que se pode chamar de o “moderno sistema de arte-cultura” podem ser visualizadas com a ajuda de um diagrama (de certo modo procustiano) (1994, p.75).

Assim, o autor apresenta um diagrama do que chama de “moderno sistema de arte e cultura”, que se fundamenta na valorização da autenticidade (quadro 1). Esse sistema “classifica os objetos e lhes atribui um valor relativo. Estabelece os “contextos” a que eles adequadamente pertencem e entre os quais os objetos circulam” (CLIFFORD, 1994, p. 75). Entre os movimentos possíveis dentro desse sistema geral de objetos está o trânsito de objetos

não-ocidentais da categoria da “cultura” etnográfica para o da bela “arte”, no qual iremos nos deter especificamente.

Quadro 1 – Moderno sistema de arte e cultura



Fonte: Clifford (1995, p. 267)

A questão da fluidez das fronteiras entre objetos etnográficos e objetos de arte se torna patente com o surgimento de museus de arte não-ocidental e a transformação de museus etnográficos em museus de arte (DIAS, 2007). Um dos casos mais emblemáticos e analisado por pesquisadores da área da antropologia é o do *Musée du Quai Branly*⁶, inaugurado na França em 2006, com a transferência de acervos do *Musée de l'Homme* e também do *Musée National des Artes d'Afrique et d'Océanie* (GOLDSTEIN, 2008; SOARES, 2012; VINCENT, 2014). Como afirma Goldstein (2008), o partido estetizante do *Musée Branly* é parte de um movimento mais amplo, iniciado na década de 1980, em que a crítica aos museus etnográficos tradicionais levou a que museus e exposições etnográficas buscassem novas alternativas, dentre as quais a transformação em museus e exposições de arte. Portanto, convém analisar a situação dos museus etnográficos contemporâneos a partir de um diálogo entre antropologia e museologia, abrangendo as transformações ocorridas no campo museal a partir de meados do século XX.

⁶A partir das discussões que antecederam a criação do Museu do Quai Branly se difundiu a noção de ‘*artes primeiras*’, no sentido de ‘*primordiais*’, em substituição ao termo ‘*artes primitivas*’ (propondo-se mesmo que a instituição fosse nomeada como ‘*museu de artes primeiras*’). Não obstante, as contradições do novo termo e do empreendimento do Museu do Quai Branly foram alvo de crítica de diversos antropólogos (SOARES, 2012).

Brulon (2015b) dialoga com Dias (2007), ao apontar que a transformação do campo museal se deu principalmente por dois fenômenos distintos que se desenvolveram em paralelo na história contemporânea dos museus, quais sejam:

(1) o novo sentido conferido ao objeto artístico pela arte contemporânea atuando na reordenação dos enunciados sobre os objetos e os valores neles investidos, sobretudo nos museus não introduzidos à linguagem artística clássica; e (2) o advento dos ecomuseus, que, em particular na França, a partir da década de 1970, se propõem a relegar ao segundo plano do discurso museal os objetos materiais e se voltam para a musealização das relações do humano com o seu meio (BRULON, 2015b, p.31).

Essa transformação perpassa a especificidade dos objetos musealizados, ou seja, os próprios critérios elencados para levar um objeto a ser reconhecido como “objeto de museu” estão sendo revisados (BRULON, 2015b, p.32). No mesmo sentido, Dias (2007) aponta que os ecomuseus constituíram uma das primeiras rupturas com o paradigma disciplinar, ocorrendo progressivamente a extensão da noção de objeto de museu e o surgimento de novas concepções de instituições museológicas:

A partir dos anos 1980, surgem novas designações, baseadas em conceitos – museus de sociedade, museus de civilização, museus das civilizações, museus das culturas – que testemunham ou dão testemunho do progressivo abandono do laço ancestral entre o museu e um saber acadêmico (DIAS, 2007, p.129).

Assim, Brulon (2015b) afirma que os museus do presente se veem diante de um impasse, ao reconhecerem em suas coleções ou nas próprias formas de apresentação dos objetos uma possível relativização da disciplina que os reuniu:

[Os museus] ou são seduzidos pela linguagem da neutralidade estética, por meio da qual diversas apropriações disciplinares são possíveis, ou, em uma abordagem simetricamente diferente, pela contextualização integral de seus objetos, mantendo-os em seu contexto original para que continuem a agregar sentidos e significados de maneira ampla (BRULON, 2015b, p.30).

Podemos relacionar o segundo caso com a perspectiva dos ecomuseus (e museus comunitários contemporâneos) e o primeiro caso, que nos interessa mais especificamente, com o alargamento das fronteiras da arte, propiciado pela arte contemporânea. Esse alargamento permitiu que a arte contemporânea se alastrasse por museus de história, etnografia, e em museus que exibem coleções etnográficas à luz de uma linguagem estetizante e não exclusivamente documental (BRULON, 2015b), como apontado anteriormente. Assim,

pode-se falar da “artificalização” de objetos etnográficos, tomando o conceito de Roberta Shapiro – ou seja, o “processo pelo qual os atores sociais passam a considerar como arte um objeto ou uma atividade que eles, anteriormente, não consideravam como tal” (SHAPIRO, 2009, p.137).

Vale salientar que a exibição de coleções etnográficas a partir de uma perspectiva estetizante aponta para o fosso existente entre uma abordagem contextual dos objetos – perspectiva vinculada à antropologia, principalmente a partir dos anos 1950 – e a emergência de uma abordagem estética e formal de objetos não-ocidentais – empreendida desde então a partir da perspectiva da história da arte (DIAS, 2007). A repercussão dessa oposição no contexto museal contemporâneo sinaliza a importância de compreendermos a resignificação em que os objetos estão envolvidos para além dessas abordagens disciplinares, seguindo o argumento de Brulon:

No caso das artes ditas “primeiras” [...] somos constantemente confrontados com as manifestações daqueles que defendem a perspectiva etnográfica documental sobre os objetos e os que defendem a sua concepção como objetos de arte. Ambos os lados concordariam que um objeto é definido pelo uso que se faz dele. Mas esta polarização das partes nas disputas classificatórias que envolvem esses objetos é um sintoma da incapacidade dos agentes dos processos de musealização de notar que ambas as classificações não se excluem uma à outra (2015, p. 35).

1.5 — Campo museal e produção da crença

Em *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*, Pierre Bordieu analisa o processo de criação e circulação dos bens culturais a partir da noção de *campo*, entendido como um “sistema de relações objetivas entre [...] agentes ou instituições e espaço das lutas pelo monopólio do poder de consagração em que, continuamente, se engendram o valor das obras e a crença neste valor” (2015, p.24). Nesta perspectiva, o autor demonstra que “quem cria o criador”, ou seja, o que consagra a autoridade da criação e fundamenta a produção do valor das obras não é outra coisa senão o próprio campo, “lugar da energia social acumulada, reproduzido com a ajuda dos agentes e instituições através das lutas pelas quais eles tentam apropriar-se dela, empenhando o que haviam adquirido de tal energia nas lutas anteriores” (BOURDIEU, 2015, p. 25). Nesse sentido, podemos dialogar com a perspectiva de Bourdieu e analisar o campo dos museus – e, de forma mais ampla, o campo museal - inserido no âmbito da produção dos bens simbólicos. E, assim como outros campos, o campo museal se caracterizaria por ser um universo de crença ao mesmo tempo em que espaço de disputas simbólicas. Por conseguinte, como já mencionado anteriormente a partir

de Brulon, compreende-se a classificação museológica como um processo social e culturalmente determinado, em que os sistemas classificatórios são o resultado de acordos sociais e disputas por controle sobre a classificação (2015b, p.28).

Ademais, podemos entrar na questão do poder de consagração e nos antagonismos que pretendem estabelecer o que é arte e o que não o é, já que, como Bourdieu afirma, nada dissimula melhor “a colusão objetiva que se encontra na origem do valor propriamente artístico do que os antagonismos através do quais ele se realiza” (2015, p.27). A partir dessa questão podemos dialogar com outros autores que fundamentam teoricamente nossa pesquisa e já foram abordados anteriormente – James Clifford (1994) e Roberta Shapiro (2007).

De forma aproximada à perspectiva de Bourdieu, Clifford (1994) propõe uma análise do “moderno sistema de arte e cultura” como um *campo de significações e instituições historicamente específico* do contexto capitalista ocidental. Sendo essencialmente fundamentado na valorização da autenticidade, a partir da oposição inicial - arte/cultura – também se estabelece a negação desses dois termos – não arte/não cultura. Já Shapiro (2007) propõe analisar a transformação da não-arte em arte a partir do conceito de *artificalização*, enquanto um complexo processo de mudança social que interroga as categorias e as definições de fronteira entre arte e não-arte. Como a autora afirma, a artificialização seria reflexo de um movimento geral de objetivação da cultura, com uma crescente extensão do campo da arte e da tendência à transformação de objetos e atividades em patrimônio cultural e/ou arte (SHAPIRO, 2007).

Bourdieu, que como vimos politiza a esfera dos bens simbólicos, ao mesmo tempo demonstra a sua historicidade, argumentando que “a história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e apreciação legítimas; é a própria luta que faz a história do campo” (2015, p.88). Ademais, os antagonismos que procuram estabelecer uma distinção entre o que é arte e o que não o é, ou seja, por meio dos quais os grupos visam impor as categorias de percepção e apreciação legítimas, seriam essencialmente reflexos da estrutura de dominação:

Os conflitos propriamente estéticos sobre a visão legítima do mundo, ou seja, em última análise, sobre o que merece ser representado e a maneira correta de fazer tal representação, são conflitos políticos (supremamente eufemizados) pela imposição da definição dominante da realidade e, em particular, da realidade social (BOURDIEU, 2015, p.69).

Ao nos referirmos especificamente à apresentação de objetos etnográficos enquanto objetos de arte no campo dos museus, as tensões e as relações de poder inerentes a esse processo se tornam ainda mais patentes. Como Soares aponta, o problema é que se faz

a ligação entre autores e receptores que pertencem, por definição, a mundos culturais distintos, e que, no contexto dos museus, se encontram em posições de poder diferentes e hierarquizadas. A transformação que se dá quando uma ‘cultura’ passa a ser olhada como obra de arte, ou conjunto de obras em um museu, é, com efeito, uma forma de dominação (2012, p. 217).

Assim, a discussão sobre o tratamento dado aos objetos não-ocidentais não pode negligenciar as questões de poder envolvidas na musealização e exposição desses objetos, sejam eles entendidos enquanto objetos etnográficos ou enquanto arte. Como enfatiza Van Velthen (2012), as instituições museais necessitam fortalecer o diálogo intercultural, se abrindo para a consideração das dimensões sociopolíticas da preservação de objetos etnográficos. Enfocando especificamente coleções oriundas de povos indígenas e de populações tradicionais, a autora afirma que esse complexo diálogo “envolve tanto os interesses classificatórios e documentais dos técnicos como as políticas afirmativas das sociedades indígenas, em um arranjo multifacetado, ainda não completamente consolidado.” (VAN VELTHEN et al., 2017, p.738). Por outro lado, Vincent aborda a importância das questões éticas envolvidas na musealização e exibição de objetos de outras culturas a partir da concepção desses objetos enquanto arte, o que não exclui a consideração da necessidade de descentralização da autoridade:

O primeiro passo em direção a essa postura ética é sempre deixar claro que a curadoria é uma forma autoral de apresentar objetos. Não existe curadoria neutra, e isto deve estar sempre explicitado: que aquele é um *olhar* sobre aqueles objetos.

Em seguida, vêm as possibilidades de descentralização dessa autoridade, que vem sendo tensionada não apenas por curadores conscienciosos, mas pelo surgimento de museus comunitários, tribais, de território, pelas demandas de restituição de objetos musealizados, pelas experiências autorrepresentativas e por todas as formas de fazer irromper mais vozes nos discursos museológicos e mais agências nas experiências de relação com a arte (2014, p. 160)

As discussões teóricas apresentadas orientam a análise de nosso objeto de estudo, o qual é a trajetória da Coleção Galvão da Casa da Cultura da América Latina. Assim, em um primeiro momento, é importante contextualizarmos a formação dessa coleção etnográfica, encaminhando a análise até o momento de sua incorporação ao acervo museológico da Casa da Cultura da América Latina. No âmbito propriamente museológico, adentraremos em

questões específicas relacionadas à classificação e à exposição de objetos etnográficos, vislumbradas em uma perspectiva histórica nesse capítulo de revisão bibliográfica.

CAPÍTULO 02 - Trajetórias de Eduardo Galvão e da “Coleção Galvão”

Para compreendermos o que motivou a formação da “Coleção Galvão” é fundamental que contextualizemos a trajetória profissional de Eduardo Galvão, antropólogo responsável pela reunião desta coleção etnográfica. Formada na década de 1960, a Coleção Galvão só passou efetivamente a fazer parte do acervo de uma instituição museológica – a Casa da Cultura da América Latina da Universidade de Brasília – a partir de 2002. Sendo assim, a análise de uma “biografia” dos objetos envolve ainda a relação com as instituições que mantiveram a guarda dessa coleção em períodos anteriores e a sua circulação em diferentes âmbitos, conformando largo período da trajetória da Coleção Galvão.

2.1 — Trajetória profissional de Eduardo Galvão

Eduardo Enéas Gustavo Galvão nasceu a 25 de janeiro de 1921, na cidade do Rio de Janeiro, e faleceu no dia 26 de agosto de 1976, também no Rio de Janeiro. Darcy Ribeiro (1979), no prefácio de *Encontro de sociedades: índios e brancos no Brasil*, relaciona os principais “pais” fundadores da etnologia no Brasil – Herbert Baldus, Curt Nimuendaju e Charles Wagley – com os que este considera os grandes etnólogos da geração posterior – Florestan Fernandes, Eduardo Galvão e ele próprio, Darcy Ribeiro. Assim, a partir das palavras de Darcy Ribeiro, que conviveu ao longo da vida com Eduardo Galvão, podemos nos aproximar da trajetória deste antropólogo:

Como gente, um cavalheiro discreto e generoso, como seriam os ingleses, se existissem. Como amigo, incomparável de atento, afetuoso e leal. Como etnólogo, ajudou Wagley a compor a imagem que temos dos Tapirapé e dos Tenetehara em admiráveis monografias; fundou os estudos de aculturação indígena entre nós; descobriu o país do uluri que é o menos biquíni deste mundo; mapeou as áreas culturais do Brasil indígena; reabriu as exposições do Museu Nacional, fechadas há décadas e que depois dele voltaram a se fechar. [...]

Seu desempenho foi o do maior antropólogo humanista que tivemos. Tão devotado à sua ciência para que tanto contribuiu, como ao esforço de fazê-la leal e útil aos povos que estuda (1979, p.12-15).

Em 1938, Eduardo Galvão concluiu seu curso secundário e, logo depois, ingressou no bacharelado em Geografia e História na Faculdade de Filosofia do Instituto Lafayette. Concluiu a graduação em 1946, e a demora se explica pelo fato de que estava envolvido com seu trabalho de naturalista no Museu Nacional, e em função das expedições científicas realizadas nesse período (GONÇALVES, 1996). Assim, iniciou sua carreira de etnólogo propriamente dita no Museu Nacional, sendo fruto de uma programação institucional que teve

como criadora e executora Heloísa Alberto Torres, que a partir dos anos 1930 se tornara uma figura central na mediação de pesquisas científicas no Brasil (FARIA, 1977)⁷.

Eduardo Galvão ingressou no Museu Nacional como estagiário da Divisão de Antropologia ainda em 1939, passando para o quadro permanente da instituição em 1945. Integrado na equipe de antropologia do Museu Nacional, com forte apoio institucional assegurado por Heloísa Alberto Torres e Charles Wagley, obteve bolsas concedidas por instituições americanas para a realização de curso de pós-graduação em Antropologia na Universidade de Columbia (Nova York/Estados Unidos). Apesar desse apoio institucional, não conseguiu liberação do governo brasileiro para seu afastamento do cargo, tendo que pedir exoneração do Museu Nacional quando já se encontrava fora do país. Permaneceu nos Estados Unidos de 1947 a 1949 para os estudos de pós-graduação, obtendo posteriormente o grau de Doutor (Ph. D.), com a tese *The religion of an amazon community: a study in cultural change*, sob orientação de Charles Wagley (publicada em português com o título *Santos e visagens: um estudo da vida religiosa de Itá, Amazonas*). Em 1950, foi readmitido no Museu Nacional, atuando como pesquisador contratado nos projetos então em curso na instituição, especificamente na área do Xingu e na área do Rio Negro (FARIA, 1977). Desligou-se efetivamente do Museu Nacional em 1952, iniciando-se nova fase na sua vida profissional.

A partir de então, ainda no Rio de Janeiro, ingressou no Serviço de Proteção aos Índios (SPI), tendo exercido o cargo de chefe da Seção de Orientação e Assistência, permanecendo neste órgão até 1955. Data dessa época estreita colaboração profissional com Darcy Ribeiro, ambos tendo criado e organizado os serviços científicos destinados a embasar uma almejada política indigenista. No âmbito deste órgão foi criado o Museu do Índio, pensado como “um Museu contra o preconceito” étnico, e, no Museu, Galvão e Darcy implantaram o primeiro curso de pós-graduação *latu sensu* em antropologia do país. É ainda no período de atuação no SPI que Galvão defendeu a criação do Parque Indígena do Xingu, juntamente com outros antropólogos e indigenistas, sendo que a justificava da primeira proposta para essa criação foi lavrada por Darcy Ribeiro e partiu do SPI/Museu do Índio (AGOSTINHO, 2011).

⁷ Desde o início da década de 1930, na gestão do diretor Roquette-Pinto, o Museu Nacional travava contatos com Franz Boas e a Universidade de Columbia (Nova York/Estados Unidos), contatos ampliados durante a gestão de Heloísa Alberto Torres. Essa relação institucional resultou na vinda de cinco jovens antropólogos da Universidade de Columbia para a realização de trabalhos de campo no Brasil: Jules Henry, Buell Quain, Ruth Landes, William Lipkind e Charles Wagley. Este último retornou ao Museu Nacional para iniciar um programa regular de treinamento em Antropologia, do qual Eduardo Galvão fez parte (GONÇALVES, 1996).

Após o período de atuação no SPI, Eduardo Galvão foi para o Pará, onde assumiu a chefia da Divisão de Antropologia do Museu Paraense Emílio Goeldi, instituição que a partir de então ficou ligado pela maior parte da sua vida profissional. Entre 1957 e 1958 exerceu o cargo de professor da cadeira de Etnologia do Brasil na Universidade Federal do Pará, e entre 1961 e 1962 assumiu a Direção do Museu Goeldi. Entre 1963 e 1965 ocorreu um período de interstício na sua carreira profissional no Museu Goeldi, quando veio para Brasília, a convite de Darcy Ribeiro, fundador e então reitor da Universidade de Brasília.

Na Universidade de Brasília, Galvão assumiu o cargo de Coordenador do Instituto de Ciências Humanas e de professor titular e chefe do então nascente Departamento de Antropologia. Além disso, em conjunto com Aryon Rodrigues e com apoio de Darcy Ribeiro, criou o Centro de Estudos de Culturas e Línguas Indígenas (CECLI), para cujo setor de linguística a Universidade firmara convênio com o *Summer Institute of Linguistics*. Assim, a tarefa prioritária de Galvão nesse período era sobretudo proporcionar a formação de quadros de pessoal tanto para o Departamento de Antropologia quanto para o CECLI, além de ter um ambicioso projeto de publicação da *Suma Etnológica Brasileira*.⁸ Voltaremos ao período de atuação de Galvão na Universidade de Brasília, mas por ora basta assinalar a interrupção desses projetos a partir da instalação do golpe militar, e da invasão da UnB em 9 de abril de 1964, culminando com a expulsão e demissão voluntária da maioria do seu corpo docente em 1965. Galvão foi um dos primeiros a ser atingido, sendo sumariamente devolvido ao Museu Goeldi, seu órgão de origem (AGOSTINHO, 2011).

De volta ao Pará, permaneceu até 1975 como Chefe da Divisão de Antropologia do Museu Goeldi, dinamizando-o enquanto espaço profícuo para a pesquisa em Etnologia, em que as equipes de pesquisadores passaram a dar uma contribuição considerável para o conhecimento de sociedades e regiões específicas da Amazônia (GONÇALVES, 1996)⁹. Desde 1946 até o fim da vida Eduardo Galvão foi casado com Clara Maria (Catta-Preta de Faria) Galvão, bibliotecária que exerceu funções na Biblioteca do Museu Nacional, Biblioteca da Universidade de Brasília e a chefia na Biblioteca do Museu Goeldi, além de ter acompanhado Eduardo Galvão em algumas viagens de campo.

⁸ A *Suma Etnológica Brasileira* constituiria uma revisão e ampliação do *Handbook of South American Indians*, dirigido por Julian Steward (1946-50). Com a descontinuidade do projeto, só em 1986 vieram de fato a ser publicados os três primeiros volumes da coleção, sob a direção de Berta e Darcy Ribeiro (AGOSTINHO, 2011).

⁹ A respeito da influência de Eduardo Galvão sobre a antropologia feita na Amazônia, ver a coletânea: MAGALHÃES, Sônia Barbosa; SILVEIRA, Isolda Maciel da; SANTOS, Antônio Maria de Souza (orgs.). *Encontro de Antropologia: homenagem a Eduardo Galvão*. Manaus: Editora da UFAM/Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2011.

Saliente-se que ao longo de toda a sua trajetória profissional Eduardo Galvão realizou diversas pesquisas de campo, especificamente de 1939 a 1972, junto a grupos indígenas e também em comunidades não-indígenas, destacando-se os seguintes:

- a) os índios Tenetehára, enquanto tal e em suas relações com a sociedade inclusiva, no Maranhão;
- b) grupos indígenas localizados na área do Alto Rio Xingu;
- c) populações indígenas e não-indígenas em interação na região do Médio e Alto Rio Negro, e
- d) as comunidades – *caboclas* – de Itá (Gurupá) e circunvizinhança, no Baixo Amazonas, próximo à *região das ilhas* e da foz do rio (SILVA, 2007, p.51).

A partir do que foi exposto, podemos destacar que Eduardo Galvão esteve vinculado pela maior parte de sua vida profissional a instituições museológicas de renome - o Museu Nacional, no início de sua carreira como etnólogo; o Museu do Índio, no momento de criação dessa instituição no âmbito do SPI; e o Museu Paraense Emílio Goeldi, chefiando a Divisão de Antropologia durante muitos anos. Além da formação no nível de graduação e pós-graduação (sendo inclusive o primeiro antropólogo brasileiro a obter o grau de Ph. D.), a sua atuação acadêmica se enquadrou em relativamente breves períodos – como docente na Universidade do Pará de 1957 a 1958 e na Universidade de Brasília entre 1963 e 1965 – o que configura uma exceção em relação à sua geração de antropólogos, quase todos ligados a alguma universidade (CHIACCHI, 2008). Em relação à fase anterior da antropologia brasileira, em que a pesquisa antropológica estava estreitamente vinculada com os grandes museus etnográficos fundados ainda no século XIX¹⁰, podemos contextualizar que aproximadamente no início dos anos 1960 ocorreu uma mudança significativa nesse campo, com a institucionalização das ciências sociais nas universidades (ABREU, 2005; GRUPIONI, 2008). Assim, podemos dizer que a atuação de Eduardo Galvão no campo da antropologia, que perpassa as décadas de 1940 até meados de 1970, se configura nesse momento de transição dos espaços de produção da pesquisa antropológica.

¹⁰ Sobre o apogeu dos grandes museus etnográficos nacionais ver: SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. E sobre a coleta de artefatos indígenas e a constituição de coleções etnográficas voltadas para museus estrangeiros e para os museus nacionais, durante as décadas de 1930 a 1960, ver: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. *Coleções e Expedições Vigeadas: Os Etnólogos no Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1998.

Ademais, essa desvinculação da pesquisa antropológica em relação às instituições museológicas sinaliza uma redução da importância conferida à formação de coleções etnográficas, o que então se refletiu nos estudos de objetos etnográficos e de cultura material:

Naquele momento em que a pesquisa antropológica se transferia dos museus para a universidade, proliferaram os estudos monográficos, centrados em temas como mudança cultural, parentesco, mitologia e organização social (Cf. Corrêa, 1995 e Schawarcz, 1993). Em contrapartida, passa-se a registrar, a partir daquele período, um ingresso reduzido de novas coleções etnográficas nos museus brasileiros e uma estagnação nos estudos de cultura material. A formação de coleções torna-se secundária e seu estudo entra em derrocada com as influências do estruturalismo e do estudo dos fenômenos da vida social do ponto de vista simbólico (GRUPIONI, 2008, p. 24).

Grupioni (2008) assinala ainda que a estagnação dos estudos de cultura material no Brasil, que de forma geral caracterizaria a produção antropológica nas décadas de 1960 e 1970, encenaria uma reversão somente nos anos 1980 (ademais decaindo na década de 1990, com a crise dos museus etnográficos brasileiros). Frente a este contexto, interessa buscar compreender a especificidade da obra de Eduardo Galvão em relação aos estudos de cultura material e mesmo no âmbito da relação entre pesquisa antropológica e museus, e para isso apresentaremos inicialmente um panorama geral da obra do autor no campo da antropologia.

2.2 — A obra de Eduardo Galvão no campo da Antropologia brasileira e seus estudos em cultura material

Apesar da obra de Eduardo Galvão ser relativamente pouca lida e não repercutir muitos nas temáticas e questões da antropologia brasileira atual (CHACCHI, 2008), ele teve uma produção científica profícua, contando com mais de trinta publicações, entre monografias, livros e artigos em revistas científicas. Não caberia no âmbito desta pesquisa a análise exaustiva e pormenorizada de suas publicações, porém a partir do livro intitulado *Eduardo Galvão: índios e caboclos* de Orlando Sampaio Silva (2007), fruto de sua tese de doutorado, podemos entrar em contato com o conjunto da obra de Eduardo Galvão.

Sampaio Silva empreende uma análise crítica da obra de Eduardo Galvão enquanto uma totalidade, considerando as suas perspectivas teóricas e metodológicas, enfatizando que este antropólogo abordou principalmente os processos de mudança cultural em sociedades indígenas e destas em relação à sociedade inclusiva:

No âmbito dos estudos de mudança cultural, projeto principal de Galvão, este autor compreendeu, em uma linha de abordagem, o encontro de

sociedades e culturas indígenas, entre si, e destas com a sociedade inclusiva, em complexos processos aculturativos, os quais propiciaram ao autor as bases para a formulação de sua proposta de áreas culturais indígenas, e, em um âmbito sociológico paralelo, em outra linha de abordagem, [compreendeu] a constituição do *caboclo* amazônico, em suas componentes culturais, sociais e biológicas (2007, p.39).

Neste campo medrou a contribuição fundamental e original de Galvão à antropologia brasileira, focalizando sociedades e culturas em confronto, no corpus estrutural da sociedade de classes, cuja ética se inscreve na lei do mais forte, na impostura etnocêntrica, na imposição dos interesses da sociedade capitalista em expansão, a despeito do sacrifício de indivíduos, sociedades, culturas e da destruição do meio ambiente (2007, p.97).

O referido autor propõe uma periodização tripartida da obra de Eduardo Galvão, cada período possuindo características específicas. No primeiro período, do “jovem Galvão” (1939 – 1949), trata-se da fase de suas primeiras experiências profissionais, quando este se encontrava formalizando sua formação como antropólogo. Esta fase produtiva é marcada pela estreita colaboração científica entre Galvão e Charles Wagley, tanto nas pesquisas de campo, quanto nas produções de textos. O segundo período (década de 50 e começo dos anos 60) é marcado pela individualização de sua produção científica e aquisição de alta responsabilidade no exercício profissional. Já no terceiro período de sua produção científica (a partir de 1964) Galvão retornou às produções em coautoria, principalmente com colegas do Museu Goeldi (SILVA, 2007). Ademais, Sampaio Silva (2007) empreende uma classificação dos textos publicados por Galvão segundo as características temáticas predominantes de seus conteúdos, conformando os seguintes blocos temáticos: 1) estudos de grupos indígenas; 2) estudos de particularidades de grupos indígenas; 3) estudos de mudança cultural – aculturação, em áreas indígenas; 4) estudos sobre o caboclo e a cultura cabocla; 5) estudos teóricos, de metodologia e de orientação de pesquisa antropológica; e 6) diversos.

Destacaremos alguns aspectos da questão que nos interessa mais especificamente na obra de Eduardo Galvão, ou seja, compreender qual seria sua perspectiva em relação à interpretação de objetos materiais. De forma geral, pode-se dizer que o autor aborda tanto aspectos de cultura material quanto não-material em relação a sociedades indígenas, partindo de análises de cunho etnográfico. Por exemplo, no livro *Os Índios Tenetehara – Uma Cultura em transição* (em co-autoria com Charles Wagley e originalmente publicado como *The Tenetehara; Indians of Brazil. A culture in transition*), abordam-se as particularidades desse grupo indígena e enfatizam-se os processos de mudança cultural então em curso. Longitudinalmente, o texto é atravessado tanto pelo caráter simbólico e pela mitologia da

cultura Tenetehára, quanto são abordados aspectos informativos acerca da cultura material desse grupo indígena (SILVA, 2007).

No já mencionado prefácio de *Encontro de Sociedades: índios e brancos do Brasil*, Darcy Ribeiro (1979) aponta alguns dos temas que atraíram o interesse científico de Galvão e que constam nos artigos compilados no referido livro. Entre os temas, o da cultura material é enfatizado em três estudos considerados exemplares, sendo eles: “O uso do propulsor entre as tribos do Alto Xingu”, “Elementos básicos da horticultura de subsistência indígena”, e “O artesanato indígena na Amazônia brasileira”. Destaque-se que todos estes textos são de alguma forma atravessados pela caracterização de *áreas culturais indígenas*, proposta apresentada de forma estruturada pelo autor no artigo “Áreas culturais indígenas do Brasil: 1900-1959”, também presente no mesmo livro. Neste artigo, Galvão acentua a necessidade de uma classificação de áreas culturais indígenas em território brasileiro de forma mais ampla e mais exata do que as utilizadas até então. A partir de uma revisão de literatura de propostas de antropólogos estrangeiros, que de forma geral abordaram a América do Sul como um todo, o autor apresenta onze áreas culturais indígenas para o Brasil, em uma base temporal definida (1900-1959), sendo que a primeira versão do texto foi escrita justamente em 1959.¹¹ Galvão elucida que como critério determinante deu ênfase à “distribuição espacial contígua de elementos culturais, tanto *os de natureza ergológica* como os de caráter sócio-cultural” (GALVÃO, 1979, p.205, grifo nosso). Ou seja, a análise de elementos de cultura material complementa a caracterização das áreas culturais indígenas. Ademais, o autor enfatiza a importância da definição da situação de contato dos grupos indígenas de cada área, tanto o contato interno quanto a pressão exercida pelo contato com a sociedade nacional (GALVÃO, 1979).

Em “O uso do propulsor entre as tribos do Alto Xingu”, a partir de uma particularidade observada em pesquisa de campo entre os Kamaiurá – especificamente o uso do propulsor de dardos na cerimônia do *iawari* –, o autor caracteriza uma área cultural indígena, a “área do uluri”¹², já que a utilização deste tipo de artefato em cerimônias desportivas constituiria um dos traços característicos dos grupos do Alto Xingu (GALVÃO, 1979). Os outros textos (“Elementos básicos da horticultura de subsistência indígena” e “O artesanato indígena na Amazônia brasileira”) possuem caráter mais teórico. O primeiro apresenta uma visão panorâmica sobre o tema da horticultura de subsistência indígena,

¹¹ As áreas culturais indígenas apresentadas são: I – Norte Amazônica; II – Juruá-Purus; III – Guaporé; IV – Tapajós-Madeira; V – Alto Xingu; VI – Tocantins – Xingu; VII – Pindaré-Gurupi; VIII – Paraguai; IX – Paraná; X – Tietê-Uruguaí; XI – Nordeste. Algumas áreas são ainda subdivididas em núcleos (GALVÃO, 1979).

¹² Posteriormente denominada de área cultural do Alto Xingu.

abordando as principais plantas cultivadas, as técnicas e o instrumental utilizado por diversos grupos indígenas do Brasil, e busca generalizações localizadas por áreas culturais (GALVÃO, 1979; SILVA, 2007). Já em “O artesanato indígena na Amazônia brasileira” o autor parte de dados de pesquisas arqueológicas relacionadas com a questão da ocupação da Amazônia por povos pré-colombianos, a exemplo dos achados de cerâmicas da fase Marajoara ou de Santarém. Parte para o contexto coetâneo, e afirma que os grupos indígenas que ocupam a Amazônia brasileira podem ser distinguidos em dois *tipos* de cultura (grupos da *Floresta Tropical* e grupos *Marginais* ou *Campineiros*), ou em *áreas culturais*, a partir de critério que já especificamos anteriormente. Elucida que essa digressão sobre diferenças culturais é oportuna porque “aí reside a explicação da diversidade de manifestações artísticas e a preferência por determinados veículos para a expressão estética” (GALVÃO, 1979, p.293). A seguir, o autor apresenta de forma panorâmica descrições da variedade de materiais, instrumentos, e técnicas de confecção de diferentes peças: objetos de madeira, cerâmica, tecelagem, cestaria, adornos corporais, máscaras cerimoniais, entre outras. Finalmente, conclui enfatizando alguns pontos sobre sua apresentação sumária do “artesanato” indígena da Amazônia:

Os artefatos modernos não representam uma decadência de modelos pré-colombianos, extintos pela conquista, mas a sobrevivência de outras tradições também arcaicas mas historicamente diversas. A transformação do artesanato, e em muitos casos a sua qualidade inferior no presente, se deve a efeitos do processo mais geral do contato entre as sociedades indígenas dominadas e a sociedade nacional dominante, que traumatizou ou levou à desorganização cultural aquelas. [...] Acentuou-se bastante o conservantismo dos modelos e estilos tradicionais e a relativa ausência de inovações na criação individual. As mudanças, que sem dúvida ocorrem pela própria dinâmica do fenômeno cultural são, entretanto, de ritmo demasiado lento e por isso pouco perceptível a observação etnográfica (GALVÃO, 1979, p. 298-299).

Outro texto ainda não mencionado e que também se enquadra como um estudo de cultura material é “A cerâmica dos índios Jurúna (Rio Xingu)”, escrito em coautoria com Adélia Engrácia de Oliveira. Trata-se de trabalho etnográfico que aborda um aspecto específico da cultura material desse grupo indígena – a cerâmica – e contém desenhos das variações de formas das peças, com descrições das mesmas e referências às suas funções na sociedade indígena. Os autores ressaltam ainda a especificidade do estilo da cerâmica jurúna em comparação com a dos alto-xinguanos e mesmo de grupos vizinhos do Xingu (OLIVEIRA, GALVÃO, 1969; SILVA, 2007). Por fim, é pertinente apresentarmos o pequeno

livro intitulado *Guia das Exposições de Antropologia*, produzido por Eduardo Galvão para orientar os visitantes do Museu Paraense Emílio Goeldi. Primeiramente, o autor apresenta de forma breve o histórico das exposições e o acervo de Arqueologia e de Etnografia do Museu Goeldi. A seguir, esclarece que as exposições permanentes de antropologia são divididas nesses dois setores – Arqueologia e Etnologia - e afirma:

consideramos insatisfatória a simples enumeração e descrição das peças apresentadas. As legendas colocadas junto a cada peça ou conjunto, preenchem essa função. Preferimos discorrer, embora de modo resumido e esquemático, sobre os principais aspectos da arqueologia e da etnologia da Amazônia, utilizando como exemplos os materiais exibidos (GALVÃO, 1978, p.8).

Assim, o guia não constitui uma simples apresentação da exposição de longa duração, já que expõe explicações científicas referentes ao Setor de Arqueologia e ao Setor de Etnologia de forma objetiva e clara para o público leigo. Particularmente em relação ao Setor de Etnologia, o autor apresenta uma síntese sobre tipos culturais e sobre áreas culturais indígenas. Como o material das coleções etnográficas da exposição procediam de grupos indígenas amazônicos, realiza um recorte referente aos tipos e áreas culturais da região (Tipo Floresta Tropical – área norte-amazônica e Tipo Marginal ou Campineiro – área Tocantins Xingu). A organização das salas da exposição de etnografia seguia inclusive esses dois critérios (“tipo cultural” e aspectos culturais considerados significativos), sendo interessante notar que em texto que apresentamos anteriormente Galvão menciona que a divisão em áreas culturais “é um critério mais adaptável à descrição etnográfica nos museus” (GALVÃO, 1979, p.293).

Resta a questão de saber qual seria a perspectiva de Eduardo Galvão em relação à importância da coleta de objetos de grupos indígenas em pesquisas de campo, o que talvez fosse possível elucidar através da abordagem de seus diários de campo, proposta que ultrapassa os limites dessa pesquisa. Porém, através da análise sumária de sua obra que apresentamos anteriormente, podemos pressupor que um dos objetivos fosse preservar testemunhos materiais de comunidades em rápido processo de mudança cultural, seja devido ao contato de grupos indígenas entre si ou destes em relação à sociedade nacional. Certo é que vários objetos coletados por este pesquisador fazem ou fizeram parte do acervo de instituições museológicas. Além da coleção na Casa da Cultura da América Latina, identificamos ao menos três outras instituições museológicas que salvaguardam objetos coletados por Eduardo Galvão: o Museu do Índio/Funai (Rio de Janeiro), com a Coleção “Eduardo Galvão”, com

data de entrada registrada em 1954 (Índios do Xingu, Karajá) (DORTA, 1992); o Museu Paraense Emílio Goeldi, com a Coleção “Galvão e Friel”, de 1966 (Kayabí, Jurúna e Suya) (GALVÃO, 1978); e o Memorial dos Povos Indígenas (Brasília), com a Coleção “Darcy/Berta/Galvão”, doado à instituição por Berta Ribeiro e Darcy Ribeiro em 1995. No que concerne especificamente à denominada “Coleção Galvão”, integrada ao acervo da Casa da Cultura da América Latina somente em 2002, importa buscarmos compreender o contexto da sua formação, ainda na década de 1960, questão que iremos nos ater a seguir.

2.3 — Formação e circulação da “Coleção Galvão”

Para contextualizar a formação da “Coleção Galvão”, voltaremos ao período de atuação de Eduardo Galvão na Universidade de Brasília, entre os anos de 1963 e 1965. Pedro Agostinho, que foi estudante de pós-graduação no Departamento de Antropologia entre 1964 e 1965, apresenta um depoimento sobre o “tempo de Brasília” de Eduardo Galvão que nos auxilia a encontrar algumas pistas sobre a formação dessa coleção etnográfica. Como mencionado anteriormente, no período de instauração do Departamento de Antropologia e do Centro de Estudos de Culturas e Línguas Indígenas, o propósito principal de Eduardo Galvão era proporcionar a formação de quadros para esses órgãos, mas não só:

Para esses órgãos universitários, esboçavam-se vários rumos simultâneos: o do ensino, principalmente na pós-graduação mas também na etapa anterior, face à escassez de especialistas não só em Brasília como na maioria das universidades brasileiras; o da investigação científica, que simultaneamente incidiria sobre os campos da antropologia e da linguística; e o da *constituição de um acervo etnográfico para fins museológicos, que se destinava, estou quase seguro, a integrar o Museu da Civilização Brasileira*. Este, pensado desde a concepção mesma da UnB, serviria como que de introdução geral à Universidade e ao Brasil, estando aberto ao grande público e não só ao público acadêmico: nesse museu, a exposição indígena funcionaria como introito a tudo o mais, como se deu na história e na construção da complexa realidade sociocultural daquilo que hoje é o Brasil (AGOSTINHO, 2011, p. 58-59, grifo nosso).

Como o projeto do Museu da Civilização Brasileira nunca chegou a ser executado, não temos meios para confirmar se o propósito de Eduardo Galvão ao formar uma coleção etnográfica fosse destiná-la futuramente a essa instituição.¹³ Porém, outro projeto iniciado no

¹³ O Museu da Civilização Brasileira seria uma das edificações que fariam parte da “Praça Maior” da Universidade de Brasília. O projeto da cidade universitária elaborado por Lúcio Costa e o projeto de Oscar Niemeyer para a Praça Maior foram publicados pela primeira vez no Plano Orientador da UnB, em maio de 1962, sendo posteriormente publicadas outras versões. Ver: SCHLEE, Andrey Rosenthal. “A Praça Maior da UnB”. In: *9º Seminário Docomomo Brasil*. Brasília, 2011. Disponível em: <http://docomomo.org.br/wp->

âmbito da Universidade de Brasília nos ajuda a contextualizar a proveniência de parte importante dos objetos da Coleção Galvão, oriundos de grupos indígenas do Alto Xingu e de áreas adjacentes. Trata-se de um acordo de cooperação firmado pela Universidade de Brasília em relação ao Parque Nacional do Xingu¹⁴,

em que à Universidade, e, na prática, ao CECLI e ao Departamento de Antropologia, se delegava o controle externo para o acesso ao Parque, e a orientação de sua política científica, indigenista e educacional. Isso foi possível porque o Parque ficou diretamente ligado à Presidência da República e independente do SPI [...]. Assim, teria o CECLI uma dupla oportunidade: a de intervir de modo direto e concreto para preservar e melhorar as condições de vida em uma área indígena geograficamente bastante isolada e com pouco contato, aliás controlado, entre índios e não-índios; e a de fazer isso mantendo sob permanente observação essa sociedade supra “tribal” e multiétnica que é a xinguana, com sua cultura aparentemente, e só aparentemente, homogênea (AGOSTINHO, 2011, p. 61).

Eduardo Galvão já havia participado de expedições à área do Alto Xingu como pesquisador do Museu Nacional, em 1947 e em 1950. Durante o período em que ficou ligado à Universidade de Brasília realizou mais algumas expedições: em junho e em setembro-outubro de 1964, quando chegou a participar diretamente do processo de atração dos índios Txikão para a área, e em janeiro-fevereiro de 1965, quando esteve principalmente com os índios Jurúna, Kayabí e Kamaiurá. Quando já havia sido desligado da UnB ainda realizou mais três expedições à área, entre finais de 1965 e 1967 (SILVA, 2007). Além disso, viabilizou que seus orientandos do Mestrado em Antropologia na UnB realizassem pesquisas de campo na área: Adélia Engrácia de Oliveira encaminhou-se para o estudo monográfico dos Jurúna e Pedro Agostinho passou a investigar a mitologia Kamaiurá (AGOSTINHO, 2011). Note-se que algumas peças da Coleção Galvão ainda mantêm a etiqueta de identificação do Departamento de Antropologia da UnB, onde aparecem, como coletores, Pedro (Pedro Agostinho de Oliveira), Adélia (Adélia Engrácia de Oliveira) e Borys Malkin (SILVA; FERREIRA, 2016). Este último, o polonês Borys Malkin (1917-2009), foi um colecionador

content/uploads/2016/01/181_M25_RM-ApracaMaiordaUnB-ART_andrey_schlee.pdf. Acesso em: 11 Mai. 2019. No primeiro Estatuto da Universidade de Brasília (aprovado em dezembro de 1962, mas não implantado efetivamente) o Museu da Civilização Brasileira faria parte de uma Unidade Complementar denominada “Mouseion”: “que compreenderá o Museu da Civilização Brasileira, destinado a vincular Brasília às tradições históricas e artísticas nacionais, e o Museu da Ciência e da Técnica; e dará cursos de museologia”. In: BRASIL. Decreto nº 1.872, de 12 de dezembro de 1962. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/historicos/dcm/dcm1872.htm. Acesso em: 11 Mai. 2019.

¹⁴ O Parque Nacional do Xingu foi criado a partir do Decreto nº 50.455, de 14 de abril de 1961. Passou a ser designado oficialmente de Parque Indígena do Xingu somente em 1978, com o Decreto nº 82.263, de 13 de setembro de 1978.

relativamente pouco conhecido na história da antropologia no Brasil, que durante muitos anos realizou expedições na América do Sul, montando coleções etnográficas para serem vendidas a diversos museus do mundo, principalmente dos Estados Unidos e Europa¹⁵. Não sabemos se este etnógrafo-colecionador participou das expedições de campo juntamente com os outros pesquisadores, ou como se deu a incorporação dos objetos coletados por ele. Em relação aos projetos e pesquisas então em curso no CECLI e no Departamento de Antropologia, Pedro Agostinho relata a interrupção destes com a instauração do regime militar e a crise ocorrida na UnB em finais de 1965:

Assim, de toda a produção individual que se pretendeu dos estudantes de pós-graduação do CECLI e do Departamento dirigido por Galvão, para a UnB resultaram apenas uma tese de linguística, a de Gilda Azevedo, e uma de antropologia, que foi a minha. O restante potencial foi sufocado no nascedouro, à exceção do de Adélia Oliveira, que, retomando fôlego, prosseguiu seu trabalho no Goeldi e o transformou, orientado por Galvão, em sua tese de doutorado (AGOSTINHO, 2011, p. 61).

Interrompia-se então todo o projeto original da Universidade de Brasília, e, como vimos, Eduardo Galvão foi devolvido ao seu órgão de origem, o Museu Paraense Emílio Goeldi. A coleção etnográfica formada por ele permaneceu na UnB, provavelmente como uma coleção didática, não se dispersando devido ao esforço individual de alguns funcionários e professores. Em 1977 a coleção passou para a guarda do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC)¹⁶. Em comunicação da UnB de 18 de outubro de 1977 justifica-se a decisão:

A mesa executiva em sua 246a. reunião de 18-10-77 deliberou que as peças etnográficas indígenas, de propriedade da UnB, poderão ser depositadas no Centro Nacional de Referência Cultural, sob sua responsabilidade, desde que o Centro tenha condições de montar uma exposição das referidas peças, de modo a possibilitar o trabalho de pesquisadores e de alunos da Universidade (CNRC – Projeto Artesanato Indígena no Centro-Oeste, 1977).

O documento que encaminha a coleção lista, de forma resumida, as “peças indígenas pertencentes ao CIS, alocados no Centro de Referência Cultural”, totalizando 400 peças

¹⁵ Ver: FRANÇOZO, Mariana. O colecionismo etnográfico no Brasil (1955-1975): entrevista com René Fuerst. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. hum.*, Belém, v. 12, n. 3, p. 789-800, 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-81222017000300789&lng=en&nrm=iso. Acesso em 12 Mai. 2019.

¹⁶ O Centro Nacional de Referência Cultural foi criado em Brasília em 1975, instalado em espaço cedido pela Universidade de Brasília. Foi formalizado através de um convênio multi-institucional, organizado em torno do Ministério da Indústria e Comércio. A Fundação Universidade de Brasília era uma das instituições que integravam o convênio. O CNRC tinha como proposta principal estabelecer um sistema referencial básico, para ser empregado na descrição e análise da dinâmica cultural brasileira (ANASTASSAKIS, 2007).

(Coleção Galvão, 1977)¹⁷. A partir de então, o tratamento dado à “Coleção Galvão” passou a estar estreitamente vinculado com a de outra coleção de objetos indígenas, coletados pela equipe do CNRC no âmbito do Projeto “Artesanato Indígena do Centro-Oeste”¹⁸:

Com o projeto “Artesanato Indígena do Centro-Oeste” o CNRC pretendia estudar as relações entre meio-ambiente, organização social e tecnologia indígena (1979a: idem). Em 1977, os pesquisadores do CNRC realizaram pesquisas de campo entre os Krahos, os Bororos, os Kadiweus e os Xavantes. Dessas viagens, resultam cinco relatórios em que se descreve a relação do modo de vida das tribos com a atividade artesanal, e um acervo de fotografias e peças etnográficas. A pesquisa também buscava apreender as formas em que se organizava a vida social tribal das tribos pesquisadas, assim como as consequências dos contatos intertribais e interétnicos para a organização dessas comunidades. Foi desenvolvida com a participação de pesquisadores do Museu Nacional e de colaboradores contratados (ANASTASSAKIS, 2007, p.102).

Assim, provavelmente em finais da década de 1970, foi organizada a mostra *Artesanato Indígena do Centro-Oeste: Mostra das Coleções Galvão e CNRC*. No seu catálogo, esta é apresentada como uma “amostra significativa das culturas de índios do Centro-Oeste”: enquanto a “coleção Eduardo Galvão” proveio em sua maior parte da região do Alto Xingu, a “coleção do CNRC” teve sua origem, principalmente, no grupo indígena Krahó. Nesse sentido, A Mostra abrangeria o contraste entre formas de organização social de grupos como os do Alto Xingu em comparação com os Jê do Brasil Central, contraste que se refletiria em uma maior ou menor sofisticação no artesanato desses grupos. Comenta-se também sobre os impactos exercidos sobre a produção artesanal indígena devido ao contato com a sociedade nacional. Tendo como foco a pesquisa em técnicas artesanais indígenas, afirma-se: “através da união entre arte e tecnologia que transparece nas coleções aqui expostas, constata-se o equilíbrio e a funcionalidade do artesanato indígena. A força de seu impacto visual exprime toda a riqueza das culturas indígenas brasileiras” (CNRC, 197-?)

Em 1979 o CNRC emprestou peças de ambas as coleções - Coleção Eduardo Galvão e Coleção do CNRC – para uma exposição de arte indígena promovida para comemorar a reinauguração do Teatro Nacional de Brasília.¹⁹ Nesse mesmo ano, Aloísio Magalhães,

¹⁷ Ver APÊNDICE A: Listagem de dossiê da Casa da Cultura da América Latina – Coleção Galvão, contendo descrição da documentação disponível no arquivo da CAL efetuada para a viabilização desse trabalho.

¹⁸ O Centro Nacional de Referência Cultural se estruturou em quatro programas de estudo: “Mapeamento do Artesanato Brasileiro”, “Levantamentos Socioculturais”, “História da Ciência e da Tecnologia no Brasil”, e “Levantamento da Documentação sobre o Brasil”. O Projeto “Artesanato Indígena do Centro-Oeste” foi um dos projetos desenvolvidos no âmbito do Programa “Mapeamento do Artesanato Brasileiro” (ANASTASSAKIS, 2007).

¹⁹ Em ofício enviado por Clara de Andrade Alvim, Coordenadora Geral Adjunta do CNRC, a Rubens de Oliveira, Chefe da Divisão de Material da Fundação Cultural do Distrito Federal, a coordenadora enfatiza a

Coordenador-Geral do CNRC, foi convidado a presidir o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). E o CNRC, que até então funcionara de forma independente, foi integrado ao órgão oficial de preservação do patrimônio no país (ANASTASSAKIS, 2007).

Há um lapso temporal na documentação de projetos referentes à Coleção Galvão na primeira metade da década de 1980, esta coleção voltando a ser mencionada no “Levantamento do acervo etnográfico e de cultura popular da Fundação Nacional Pró-Memória/DF”, de 1986.²⁰ No referido documento é apresentada a constituição desses acervos: o acervo etnográfico foi formado inicialmente pela Coleção do CNRC e pela Coleção Galvão, que foi doada pela UnB, e posteriores incorporações de peças avulsas (704 peças no total). Já o acervo de artesanato popular evoluiu a partir de aquisições feitas por Aluísio Magalhães, assim como dos Projetos de Tracunhaém, Cachoeira do Brumado e aquisições diversas (57 peças no total). O levantamento seria uma etapa preliminar do “Projeto de Conservação, Restauração e Catalogação das Coleções Etnográficas e de Cultura Popular”, que teria como etapa conclusiva a classificação sistemática e o tombamento do mencionado acervo. Não sabemos os meandros desse projeto, mas provavelmente o processo administrativo de tombamento não chegou a ser iniciado²¹.

Em 1988 o então reitor da Universidade de Brasília, Cristovam Buarque, enviou um ofício ao Diretor da Fundação Nacional Pró-Memória, Augusto da Silva Telles, solicitando a reintegração da Coleção Eduardo Galvão à UnB, para a execução de um projeto de “Museu da Cultura Indígena de Brasília”:

A Universidade de Brasília e o Governo do Distrito Federal firmaram acordo recente para que esta Universidade assuma a responsabilidade da execução do Projeto Museu da Cultura Indígena de Brasília. O Projeto prevê que a constituição do acervo para a exposição “Índios do Brasil Cultura e Identidade” se fará inicialmente com a junção das peças da coleção Artíndia da FUNAI (cerca de 1500 peças) com as da coleção do Alto Xingú (600 peças) feitas por Eduardo Galvão para esta Universidade e posteriormente cedida ao CNRC (Pró-Memória) na gestão de seu fundador, Aloísio Magalhães (Coleção Galvão, O. FUB N° 1798, 1988).

importância das peças cedidas para a exposição e declara o extravio de seis peças após a devolução do material em empréstimo.

²⁰ Com a reforma institucional ocorrida no Ministério da Cultura em 1979, foi criado em seu âmbito a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e a Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM). Sobre mudanças na política de preservação no Brasil, ver: FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

²¹ O “Projeto de Conservação, Restauração e Catalogação das Coleções Etnográficas” mencionado no “Levantamento do acervo etnográfico e de cultura popular da Fundação Nacional Pró-Memória/DF” não se encontra no dossiê da CAL. Em busca realizada por arquivista do Arquivo Central do IPHAN – Seção Brasília, também não foi encontrado o referido projeto, somente um “Programa de Trabalho” de 1984 que solicita recursos para o tratamento das coleções etnográficas existentes na FNPM, e nenhum documento relacionado às coleções etnográficas em período posterior.

Não foi encontrado mais nenhum documento em relação a esse acordo entre a Universidade de Brasília e o Governo do Distrito Federal, mas isso nos instigou a buscar a relação entre este projeto referido como “Museu da Cultura Indígena de Brasília” e o projeto do “Museu do Índio de Brasília”, encabeçado pela antropóloga Berta Ribeiro nesse mesmo período. Berta Ribeiro foi convidada pelo então Governador do Distrito Federal, José Aparecido de Oliveira, a coordenar a implantação do Museu do Índio de Brasília e a elaborar o seu plano-diretor, tomando como base o projeto arquitetônico concebido por Oscar Niemeyer. Nesse momento, ainda não estava estabelecido qual seria o acervo do Museu, mas a perspectiva era que este fosse formado inicialmente pela coleção Artíndia da Fundação Nacional do Índio (FUNAI). Além disso, Berta Ribeiro observa que o Museu do Índio deveria obter “coleções entregues à guarda de instituições que não tem condições de conservá-las e expô-las convenientemente. É o caso da coleção do alto Xingu feita por Eduardo Galvão para a Universidade de Brasília, cedida à Fundação Nacional Pró-Memória” (BERTA, 1986, p.10). Ademais, o projeto da exposição inaugural é denominado “Índios do Brasil: Cultura e Identidade”, e no plano diretor recomenda-se a celebração de convênios com instituições como a Universidade de Brasília e a Fundação Nacional Pró-Memória para o desenvolvimento de pesquisas, o que nos leva a entender que possivelmente se trata do mesmo projeto do que é denominado “Museu da Cultura Indígena de Brasília” em documento citado anteriormente.

A coleção formada por Eduardo Galvão quando esteve na Universidade de Brasília não passou a compor o acervo do “Museu do Índio de Brasília”²², que após vários percalços foi inaugurado somente em 1995, sendo reinaugurado em 1997 como Memorial dos Povos Indígenas.²³ Porém, curiosamente, o que veio a conformar o acervo museológico inicial dessa instituição foi a coleção denominada “Darcy/Berta/Galvão”, formada por Berta Ribeiro ao longo de vários anos, contando também com peças coletadas por Eduardo Galvão e por Darcy Ribeiro.²⁴

²² A Secretaria de Cultura chegou a elaborar minuta de convênio com a Fundação Nacional Pró-Memória, visando a cessão do acervo etnográfico da FNPM ao Museu do Índio, assim como minuta de convênio com a FUNAI, referente ao acervo Artíndia.

²³ Ver: FRANCISCO, Severino. *Memorial dos Povos Indígenas: maloca moderna*. Brasília: Instituto Terceiro Setor, [2007?]. Disponível em: https://seculosindigenasnobrasil.files.wordpress.com/2010/07/hist_mem_povos_indig1.pdf. Acesso em: 16 Mai. 2019.

²⁴ Ver: VAN VELTHEN, Lucia Hussak. “Berta Gleise Ribeiro (1924-1997)”. *Anuário Antropológico*, 1997. Disponível em: http://www.dan.unb.br/images/pdf/anuario_antropologico/Separatas1997/anuario97_luciahussak.pdf. Acesso em: 16 Mai. 2019.

Ainda no âmbito da FNPM, foi instituída uma Comissão de Inventário de Acervos Museológicos. O inventário do acervo etnográfico de propriedade da FNPM foi realizado em junho de 1990, tendo o total de 767 objetos²⁵ (14 cedidos à exposição itinerante “Arte Popular Brasileira”, na Paraíba). A totalidade dos objetos foi dividida de acordo com as categorias do “Thesaurus de Acervos Museológicos” (provavelmente o *Thesaurus para acervos museológicos* de autoria de Helena Dodd Ferrez e Maria Helena Bianchini). Com a extinção da SPHAN e da FNPM e a criação do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC) em 1990, o tratamento dado às coleções passou à administração da 14ª Coordenação Regional/IBPC. Em parecer enviado por Ana Maria Siems Forte, museóloga, ao Chefe da Divisão Técnica do IBPC em 1991, esta relata o início do trabalho de identificação, documentação e higienização do acervo etnográfico (por ser uma coleção menor, o tratamento do acervo de cultura popular ainda não havia sido iniciado). Comenta que os objetos estavam sendo classificados de acordo com as categorias e subcategorias constantes do *Dicionário do Artesanato Indígena*, de autoria da antropóloga Berta Ribeiro, e sugere a instituição de uma comissão para a avaliação das condições físicas dos objetos. Através da Portaria nº 003/92 foi constituída uma Comissão para a avaliação do acervo etnográfico da 14ª Coordenação Regional, quanto ao estado de conservação para efeito de alienação. Em relatório preliminar de avaliação do acervo etnográfico e de cultura popular da 14ª CR/IBPC/DF, apresentado pela Comissão de Inventário e Alienação, relata-se brevemente o histórico das coleções. Identifica-se o total de cerca de 706 peças no acervo etnográfico, apresentando o quantitativo de acordo com o grupo indígena e de acordo com a função das peças.

Esse trabalho de conservação e documentação dos objetos visava possibilitar a realização de exposições com as coleções, como se observa em reportagem do Diário de Cuiabá de 19 de agosto de 1992, que relata a formação das coleções Galvão e CNRC e o seu trajeto ocasionado pelas mudanças institucionais:

Todas essas mudanças institucionais foram seguidas de mudanças de sede e de vácuos no poder de decisão, o que ocasionou a deterioração de várias peças das coleções – principalmente as de arte plumária – e a desagregação documental do acervo. Nesse estado ele foi encaminhado a 14ª coordenação regional, em meados de 1991. Desde então, um antropólogo e duas

²⁵ Número relativamente maior que o do “Levantamento do acervo etnográfico e de cultura popular da Fundação Nacional Pró-Memória/DF” realizado em 1986, que contava com 704 peças no “acervo etnográfico” e 57 no “acervo de artesanato popular”. Como se trata de documento sucinto que não especifica as coleções, não sabemos se o que era considerado “acervo de artesanato popular” foi considerado juntamente com o “acervo etnográfico”. Já em 1992, em relatório apresentado por uma Comissão de Inventário e Alienação, apresenta-se o total de cerca de 706 peças no “acervo etnográfico” e, no catálogo “Coleção Etnográfica IPHAN – UnB” de 1995, o total de 720 peças catalogadas.

museólogas tratam de recuperar o acervo etnográfico para permitir sua difusão. O trabalho já realizado até aqui possibilita a divulgação de partes do acervo – já cadastradas e em melhor estado de conservação (Coleção Galvão, 1992).

Assim, foi produzida a exposição itinerante “Índios do Centro-Oeste: a arte do cotidiano”, com a qual objetivavam divulgar o acervo etnográfico da 14ª Coordenação Regional do IBPC a algumas das principais cidades do centro-oeste sob a sua jurisdição. A exposição percorreu as cidades de Campo Grande, Cuiabá, Brasília, Pirenópolis e Goiás, entre abril e novembro de 1992. Posteriormente, em novembro de 1995, a 14ª Coordenação Regional do IPHAN²⁶ produziu outra exposição itinerante com peças do seu acervo, denominada “Tecnologia dos Trançados Indígenas”, baseada em pesquisa de Berta Ribeiro sobre o tema²⁷. Além disso, o IPHAN emprestou peças das coleções Galvão e CNRC para diferentes exposições: a exposição de longa duração do Museu das Bandeiras de Goiás; exposição para o evento de “500 anos do Brasil” do Museu do Descobrimento em Porto Seguro/BA²⁸; e a exposição “Brasil 50 mil anos: uma viagem ao passado pré-colonial”, promovida em Brasília pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo²⁹. Também foi publicado o catálogo *Coleção Etnográfica IPHAN - UnB*, referente às coleções CNRC e Galvão, que “marca a finalização da etapa de identificação do acervo, quando foi realizado um inventário geral e complementadas informações sobre cada peça”, contando com breve descrição do total de 720 peças catalogadas, sendo cerca de 390 da Coleção Galvão (Coleção Galvão, 1995).

Finalmente, em 2002, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a Fundação Universidade de Brasília firmaram Termo de rescisão do acordo de guarda da Coleção Galvão celebrado em 1977. Assim, a Coleção Galvão passou a fazer parte do acervo da Casa da Cultura da América Latina da Universidade de Brasília. As duas instituições também firmaram Termo de Cessão de Uso da coleção etnográfica do CNRC, esta sendo encaminhada para guarda na CAL quando do retorno da Coleção Galvão à UnB³⁰.

²⁶ O IBPC volta a se chamar IPHAN desde 1994.

²⁷ Possivelmente foram realizadas outras exposições que não contam com registros no dossiê da CAL, como a exposição itinerante denominada “Armas Indígenas”, somente citada em documento que trata de outro assunto.

²⁸ As peças emprestadas para o Museu das Bandeiras e para o Museu do Descobrimento continuam nestas instituições até a data presente.

²⁹ Ver: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2001/08/01/o-brasil-que-e-mais-do-que-quinhetos-2/>. Acesso em: 17 Mai. 2018.

³⁰ Ver APÊNDICE B: Listagem de dossiê da Casa da Cultura da América Latina – Coleção CNRC.

CAPÍTULO 03 — Usos museológicos da “Coleção Galvão”

Como podemos perceber a partir da trajetória da Coleção Galvão que apresentamos no capítulo anterior, durante o período em que a coleção esteve sob a guarda do Centro Nacional de Referência Cultural e, posteriormente, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, sucederam-se uma série de ações no sentido de conservar, catalogar e de produzir exposições com o que passou a ser considerada uma “coleção etnográfica” do órgão, juntamente com a coleção de objetos indígenas formada no âmbito do CNRC. É interessante notar que o CNRC não tinha como objetivo inicial a formação de coleções, e sim o de estabelecer um sistema de indexação sobre a cultura brasileira, como analisa Anastassakis (2007): “Diferentemente de um museu, o Centro não colecionaria objetos, mas sim, ‘peculiaridades relevantes’ do que estivesse sendo produzido em termos de cultura no país – não o objeto, mas a referência a ele” (p.71). Com a incorporação do CNRC ao órgão oficial de preservação do país, o tratamento dado a essas coleções etnográficas pode ser considerado uma atuação bem pontual, tampouco se enquadrando propriamente na finalidade da instituição. Mesmo assim, essas ações de conservação, catalogação e de produção de exposições se aproximam bastante de um tratamento museológico, que se estabelecerá propriamente com a incorporação da Coleção Galvão ao acervo da Casa da Cultura da América Latina.

Dadas essas considerações, neste capítulo optamos por abordar duas ações específicas do processo museológico ou *curatorial*³¹ (CURY, 2011) - a classificação museológica, enquanto parte da documentação museológica, e a produção de exposições, percorrendo sobre ambas as ações em referência à categoria de “objetos etnográficos” e especificamente ao tratamento dado à Coleção Galvão no âmbito da Casa da Cultura da América Latina.

3.1 — A Casa da Cultura da América Latina da Universidade de Brasília

A Casa da Cultura da América Latina foi idealizada no I Festival Latino-Americano de Arte e Cultura (FLAAC), promovido em 1987 pela Universidade de Brasília, Governo do Distrito Federal e embaixadas dos países da América Latina e Caribe³². No Relatório Geral do

³¹ Ações integradas por que passam os objetos museológicos, que segundo Cury (2011) são: formação de acervo, pesquisa, salvaguarda (conservação e documentação museológica), e comunicação (exposição e educação).

³² O objetivo geral do FLAAC era “reunir os que fazem e pensam a arte e cultura na América Latina, promovendo a produção artístico-cultural de hoje, intercambiando formas, métodos, técnicas e refletindo a questão cultural e artística da Latino América, bem como o papel das instituições nessa área”. Abrangia as áreas de Teatro, Dança, Música, Artes Plásticas, Cinema, Vídeo, Fotografia, Literatura, Arte-Educação, e Arte Popular e Artesanato (Projeto do I Festival Latino-Americano de Arte e Cultura, 1986).

I FLAAC a coordenadora técnica relata que desde o início da formulação do projeto havia a intenção de se constituir uma instituição museológica:

O Governador [...] apoia a criação de um *Museu de Arte Popular da América Latina*, em paralelo com o lançamento do I FLAAC. A seguir o Reitor oferece o terreno para construção do Museu que seria projetado por Niemeyer e construído pelo GDF em terreno da UnB. Surge, com a evolução do projeto, a *Casa da América Latina*, e através de doações das Embaixadas promotoras do FLAAC, o acervo básico do citado Museu com peças enviadas pelos países e órgãos que atuam no campo do artesanato no Brasil. A mostra de Arte Popular e Artesanato, no FLAAC, seria portanto o espaço de exposição dessas peças e do registro de nossa cultura Latino-Americana através de imagens (Relatório geral do projeto I FLAAC, 1987, grifo nosso).

Uma vez que o projeto de Niemeyer, que deveria ser construído em terreno da UnB, aguardava decisões políticas de nível superior, a Coordenação do FLAAC e o reitor da UnB decidiram implantar de imediato a Casa da Cultura da América Latina na Casa Niemeyer, de propriedade da UnB, localizada no Park Way (Relatório geral do projeto I FLAAC, 1987). Assim, a Casa da Cultura da América Latina foi inaugurada em 15 de julho de 1987 na Casa Niemeyer, como uma estratégia para promover o I FLAAC, que ocorreu efetivamente no período 13 a 25 de setembro de 1987.

Somente em 28 de dezembro de 1988 foi oficializada a criação da Casa da Cultura da América Latina, através do Ato da Reitoria N° 757/88, em que se resolveu:

I – Criar a Casa da Cultura da América Latina, com responsabilidade de desenvolver intercâmbio cultural com os demais países da América Latina e do Caribe, organizando, outrossim, planos de ação conjunta, envolvendo promoções culturais continuadas ou eventuais que venham a ser propostas em seu âmbito (UNB, 1988).

No Ato da Reitoria N° 757/88 também foi aprovada a estrutura organizacional da Casa da Cultura da América Latina, que compreenderia os seguintes órgãos: Diretoria, Colegiado, Secretaria Administrativa, Museu e Biblioteca, Coordenação de Planejamento, Coordenação de Produção, e Coordenação de Administração e Finanças. Note-se que o ato previa a criação de um museu e uma biblioteca como órgãos integrantes da estrutura da CAL, o que envolveria também a criação de uma área de arquivo³³.

³³ Segundo o Ato da Reitoria N° 757/88, ao Museu e Biblioteca competiria: “1. planejar, coordenar, executar e avaliar a programação da Casa da Cultura da América Latina nas áreas de Museu, Arquivo e Biblioteca;

A criação de um museu na estrutura organizacional da CAL e a efetivação da sua instalação na Casa Niemeyer foram propostas que não chegaram a se realizar:

A Casa Niemeyer na época era um lugar inacessível, sem transporte e distante do centro urbano. Foi considerado que seria melhor que a CAL ocupasse um lugar mais acessível e que não fosse dentro do campus Darcy Ribeiro, pois sua meta era atingir um público abrangente e não apenas o público da UnB (ROCHA, 2013, p.37).

Assim, desde 1988 a Casa da Cultura da América Latina está instalada no Edifício Anápolis, localizado no Setor Comercial Sul, área central de Brasília. Até hoje ocupa alguns pavimentos desse edifício, uma construção da década de 1970, adquirida pela Universidade de Brasília (ROCHA, 2013).

Oliveira e Ferreira (2013) abordam o processo de constituição de um acervo com características artísticas pela Universidade de Brasília, chamando atenção para a direção tomada para a institucionalização das obras. Nesse sentido, afirmam que até meados dos anos 1990 a UnB não havia criado qualquer instituição para a construção de uma coleção de bens artísticos:

Lembremos que mesmo a CAL, criada em 1987, havia sido implantada de modo que a instituição caracterizou-se, num primeiro momento, como aquilo que originalmente chamamos de “museu de sociedade” (WITCOMB, 2003, p.211-212), ou seja, ao contrário dos planos originais, a CAL nasceu preocupada com a circulação e a pesquisa das artes e dos saberes latino-americanos, mas sem estrutura para a guarda e a preservação de coleções de qualquer natureza. Nos primeiros anos, o colecionamento era apenas uma das funções da instituição e não necessariamente a mais visível ou evidente (OLIVEIRA; FERREIRA, 2013, p. 98).

Deste modo, foi somente com o passar do tempo que a Casa da Cultura da América Latina se configurou enquanto importante espaço de guarda de obras e coleções da Universidade de Brasília, para além do objetivo de promover manifestações artísticas e culturais. O seu acervo pode ser dividido em dois grupos distintos – e, nas palavras de Oliveira e Ferreira (2013), “por vezes estranhamente exclusivos” – uma coleção etnográfica e outra tipificada como artística. A instituição propriamente divide seu acervo em vários grupos de coleções: **Coleção Inicial, Coleção Chocó, Coleção Galvão, Coleção CNRC, Coleção de Arte, Coleção Stella Maris e Coleção Marília Rodrigues.**

2. providenciar o registro, organização e manutenção do acervo de Museu, do Arquivo e da Biblioteca; 3. prestar assistência técnica aos diferentes projetos nas diversas áreas da Casa da Cultura da América Latina nos assuntos de sua competência; 4. Estabelecer contatos visando a organização de exposições, bem como, a ampliação dos acervo de Museu, Biblioteca e Arquivo; 5. Zelar pela segurança do material sob sua guarda” (UNB, 1988).

O núcleo inicial do acervo da CAL foi proveniente do I FLAAC, no qual foi realizado a mostra “Arte Popular e Artesanato”, montada no *foyer* da Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional, de 15 a 25 de setembro de 1987. Após a mostra, uma parte significativa das peças foi doada para a UnB pelas embaixadas do Chile, Costa Rica, Equador, México e Uruguai, e peças do artesanato brasileiro foram doadas principalmente pelo Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato - PNDA/MTb, FUNAI e Casa do Ceará. A **Coleção Inicial** foi ampliada com doações realizadas durante o II FLAAC, em 1989, e por outras mais recentes, feitas pelas embaixadas do México, do Paraguai e de Cuba. Tem hoje cerca de 150 peças representativas da cultura latino-americana e caribenha, somadas a 69 objetos – cerâmicas, plumárias e trançados – de diferentes grupos indígenas do Brasil³⁴ (SILVA; FERREIRA, 2016).

A **Coleção Chocó** também foi proveniente do II FLAAC, que contou em sua programação com uma exposição sobre a arte indígena do Chocó. Após a exposição em Brasília, o acervo permaneceu sob a guarda da CAL. Reúne 162 peças de dois grupos indígenas do Departamento de Chocó, Colômbia: os Cuna e os Waunana (SILVA; FERREIRA, 2016).

Já apresentamos no capítulo anterior o histórico da formação da **Coleção Galvão** e da **Coleção CNRC**. A **Coleção Galvão** atualmente soma cerca de 350 peças³⁵, e é formada em grande parte por objetos de grupos da área do Alto Xingu, como Kamaiurá, Waurá e Mehinaku. Há também objetos dos Kayabí, Txicão [Ikpeng] e Jurúna [Yudjá], que não fazem parte do complexo cultural alto-xinguano, mas se localizam atualmente no Parque Indígena do Xingu. Conta ainda com expressivo número de itens dos Tapirapé, além de objetos dos Kayapó [Mebêngôkre], Txukahamae, Bororo, entre outros grupos indígenas (ver tabela 1).

Tabela 1 – Coleção Galvão

Coleção Galvão		
Grupo indígena	Nº de peças	Porcentagem aproximada
Kamaiurá – MT	101	29%
Tapirapé – MT	71	20%
Kayabí – MT	17	5%

³⁴ O quantitativo total aumenta consideravelmente se forem considerados os desdobramentos de conjuntos e de objetos.

³⁵ As informações coligidas sobre o quantitativo total da Coleção Galvão são divergentes, variando principalmente devido ao desdobramento de objetos (como, por exemplo, pares de adornos para os membros).

Kayapó – PA	17	5%
Txicão - MT	16	5%
Waurá – PA/MT	14	4%
Bororo - MT	6	2%
Txukahamae – MT	6	2%
Jurúna – MT	5	1%
Outros ³⁶	97	28%
Total	350	

Fonte: Acervo da CAL

A **Coleção CNRC**, de propriedade do IPHAN, reúne peças identificadas como da Coleção CNRC e peças não identificadas, num total de 315 itens. O grupo Krahô – TO tem o maior número e representa 60% da coleção com 190 objetos, dentre os quais se destacam os trançados e os brinquedos. Entre os outros grupos, estão: Tapirapé – MT/TO, 6%, com instrumentos musicais, adornos e máscaras; Kadiwéu - MS, 3%, com objetos de cerâmica; Kayapó [Mebêngôkre] – MT/PA, 2%, com adornos plumários e trançados, e outros grupos com menor número de peças, como os Karajá – TO/MT e os Bororo - MS (SILVA; FERREIRA, 2016).

Já a **Coleção de arte** vem sendo formada, ao longo da existência da CAL, a partir de doações pessoais e institucionais e de transferências de outros setores da própria UnB. Destaca-se na constituição do acervo importantes transferências de obras de arte realizadas pelo Banco Central em 1995 e 1997. As obras em suporte papel, como gravuras e desenhos, representam parte importante no conjunto do acervo. O acervo inclui, também, obras significativas entre pinturas, esculturas, objetos, e, de forma ainda incipiente, registros de performance e obras que utilizam novas tecnologias. A presença de artistas de outros países da América Latina e Caribe, em menor número no conjunto da coleção, se deve em grande medida a doações das embaixadas sediadas em Brasília. A **Coleção Stella Maris** e a **Coleção Marília Rodrigues** fazem parte do acervo artístico da instituição. Sendo coleções pessoais das artistas e ex-professoras da UnB, a primeira foi doada em 2002 e faz parte de um fundo documental fechado, denominado Fundo Profa. Stella Maris Figueiredo Bertinazzo. A segunda foi doada em 2013, e contempla parte do acervo pessoal de Marília Rodrigues,

³⁶ Não há um levantamento atualizado que inclua o quantitativo de acordo com todos os grupos indígenas que contam com peças na Coleção Galvão. Assim, a categoria “outros” representa grupos indígenas que constam com menos de cinco peças, e principalmente peças de origem não identificada.

contando com obras da artista e obras de outros artistas e ex-alunos (SILVA; FERREIRA, 2016).

Como se pode observar a partir da apresentação das coleções que compõem o acervo da CAL, este é formado por objetos com variadas procedências e diferentes características, sendo tradicionalmente identificados como de “arte popular”, “etnográficos” e “arte”. Dada essa diversidade de tipologias, é pertinente buscarmos analisar como as informações sobre o acervo são estruturadas, ou seja, como é feita a documentação museológica na CAL. Assim, adentramos no campo da classificação museológica enquanto prática institucional, em paralelo à perspectiva histórica do estabelecimento de categorias classificatórias de objetos de museu que apresentamos no primeiro capítulo.

3.2 — Classificação e documentação museológica

A documentação museológica é uma área da Museologia que possui interface com a Ciência da Informação, ao abordar o gerenciamento de informações sobre acervos museológicos enquanto sistema informacional. Ou seja, além das informações sobre cada um dos itens que compõem o acervo de um museu, a documentação museológica constituiria um sistema de recuperação da informação que busca interrelacionar as partes de forma coerente, com a finalidade de atender as necessidades dos usuários, como analisa Ferrez (1994):

Quadro 2 - Sistema de documentação museológica

<i>Objetivos</i>	<ul style="list-style-type: none"> * conservar os itens da coleção * maximizar o acesso aos itens * maximizar o uso da informação contido nos itens
<i>Função</i>	* estabelecer contato efetivo entre as fontes de informação (itens) e os usuários, isto é, fazer com que estes, através de informação relevante, transformem suas estruturas cognitivas ou os conjuntos de conhecimento acumulado.
<i>Componentes</i>	<ul style="list-style-type: none"> * Entradas: <ul style="list-style-type: none"> * seleção * aquisição * Organização e Controle: <ul style="list-style-type: none"> * registro * número de identificação/ marcação * armazenagem/ localização * classificação/ catalogação * indexação * Saídas: <ul style="list-style-type: none"> * recuperação * disseminação

Fonte: Ferrez, 1994

Nesse sentido, a classificação pode ser entendida enquanto um dos elementos que compõem o processo de tratamento documental das peças do acervo museológico, juntamente com a aquisição, registro, processamento técnico/catalogação e pesquisa (ALBUQUERQUE, 2015). De acordo com a autora citada, se bem elaborada a classificação pode justamente facilitar a recuperação de informações relacionadas aos objetos, ao identificá-los de forma pertinente em relação às coleções.

Dessa forma, cada instituição museológica usualmente pode elaborar um sistema de classificação específico, que constitui uma sequência de operações que “visam a distribuir os objetos/documentos em diferentes categorias, agrupando-os de acordo com suas analogias e características comuns” (IPHAN/Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2006, p. 148). Evidentemente, o sistema de classificação irá variar de acordo com as características do acervo e as funções e objetivos da própria instituição produtora. Além disso, a classificação pressupõe a utilização de categorias culturais de forma ampla, sendo importante que se compreenda o papel de determinado objeto museológico no contexto institucional em questão:

Alguns museus possuem especialistas em diversas áreas do conhecimento tais como cientistas, professores e pesquisadores que auxiliam na determinação da classificação dos objetos museológicos, o que sugere que essa atribuição está atrelada à área científica primordialmente e, em seguida, à área museológica. Trata-se de um sistema baseado em um método de identificação não apenas de organismos vivos (que originou o raciocínio classificatório), mas também da produção humana. No caso da museologia, a classificação é uma área relacionada à sua identificação a partir do vínculo cultural do objeto e/ou sua origem e/ou sua forma de confecção e/ou a forma como foi incorporado socialmente ou ainda, como sua contribuição para a coleção museológica é entendida (BOTALLO, 2010, p. 74).

Além do aspecto de sistema informacional da documentação museológica apresentado anteriormente, é importante atentar para a própria complexidade inerente à consideração de objetos museológicos enquanto documentos, ou seja, enquanto portadores de informação (BARBUY, 2008). A já citada Ferrez (1994) analisa a estrutura informativa dos objetos quando no contexto museológico, apontando que todos os objetos produzidos pelo ser humano podem ser considerados portadores de informações intrínsecas e extrínsecas. As informações intrínsecas são as que se pode deduzir a partir do próprio objeto, através de suas propriedades físicas. E as extrínsecas são aquelas obtidas de outras fontes que não o objeto, como fontes bibliográficas e documentais, permitindo analisar os contextos nos quais estes existiram, funcionaram e adquiriram significado. Na prática, na catalogação se estabelece uma

diversidade de categorias de informações relacionadas aos objetos museológicos, como denominação, material e técnica, autoria, origem, procedência, histórico, estado de conservação, entre outras.

Na perspectiva informacional, as instituições museológicas devem desenvolver meios de tratar e disseminar as informações relacionadas aos objetos, dispondo de ferramentas como vocabulários controlados, tesouros, listas de cabeçalhos, entre outros (ALBUQUERQUE, 2015). No âmbito brasileiro, se destaca o uso do *Thesaurus para acervos museológicos*, de Helena Dodd Ferrez e Maria Helena Bianchini, um “instrumento de controle de terminologia utilizado para designar os documentos/objetos criados pelo homem e existentes nos museus, em particular os de caráter histórico” (1987, p. XVIII)³⁷. O *Thesaurus* procura apresentar um sistema internamente consiste para a classificação e denominação de artefatos, consequentemente podendo ser utilizado por instituições museológicas tanto para a denominação de objetos de seu acervo quanto como base para o desenvolvimento de um sistema de classificação específico.

No que se refere a instituições com acervos etnográficos, se destaca a utilização do *Dicionário do Artesanato Indígena*, publicado em 1988, fruto de vários anos de pesquisa de Berta Ribeiro sobre cultura material indígena brasileira. Frente à constatação da falta de normas para a classificação de coleções em museus etnográficos, buscou-se estabelecer uma terminologia com base em categorias básicas já consagradas na bibliografia etnológica, com o objetivo de “uniformizar a descrição dos elementos de cultura material e o cadastramento das coleções para pesquisa e consulta” (RIBEIRO, 1988, p.11). Considerando que a *Suma Etnológica Brasileira*³⁸ e o *Dicionário do Artesanato Indígena* “constituem bases metodológicas e classificatórias indispensáveis para as pesquisas em cultura material e para a documentação etnomuseológica dos acervos etnográficos” (VELTHEN apud MOTTA, 2006), estes foram utilizados como fontes para o levantamento de termos do *Tesouro de Cultura Material dos Índios no Brasil* do Museu do Índio – FUNAI, publicado em 2006. Este instrumento foi desenvolvido com o objetivo de estabelecer uma terminologia padrão representativa do material produzido pelas sociedades indígenas, priorizando-se o aspecto de *representação* dos artefatos para a indexação/recuperação das informações no Museu do Índio (MOTTA, 2006).

³⁷ Em 2016 foi publicado o *Tesouro de Objetos do Patrimônio Cultural nos Museus Brasileiros*, de autoria de Helena Dodd Ferrez, disponibilizado em formato eletrônico na internet.

³⁸ RIBEIRO, Darcy (Ed.). *Suma etnológica brasileira*. Edição atualizada do *Handbook of South Americans Indians*. Vol. 2: *Tecnologia indígena* e vol. 3: *Arte índia*. Coordenação de Berta G. Ribeiro, Petrópolis, Vozes/FINEP, 1986.

A Casa da Cultura da América Latina utiliza ambas as publicações – o *Dicionário do Artesanato Indígena* e o *Tesouro de Cultura Material dos Índios no Brasil* – como referências para a denominação e descrição dos objetos indígenas que fazem parte do seu acervo. De modo geral, até 2010 não havia propriamente o estabelecimento de uma atividade de documentação museológica na instituição, no sentido de que não se individualizavam as peças do acervo. Neste período, foram criadas planilhas no Excel com informações variadas sobre cada objeto, estabelecendo-se a divisão do acervo de acordo com três tipologias: “artístico”, “etnográfico” e “latino-americano”. Nesse sentido, os objetos da coleção inicial, provenientes principalmente das duas primeiras edições do FLAAC, foram separados de acordo com as duas últimas categorias (etnográfico e latino-americano), e as coleções do Chocó, Galvão e CNRC se somaram ao acervo etnográfico. Já no catálogo *Acervo da Casa da Cultura da América Latina*, publicado em 2016, em que se listam quase todos os itens atualmente sob a guarda da instituição, divide-se o acervo de acordo com as coleções apresentadas anteriormente. Observa-se assim que coexistiam duas formas de organização do acervo: de acordo com a origem (coleção) e de acordo com a tipologia estabelecida, nesse último caso voltado especificamente para a catalogação das peças.

Vale apontar que além das planilhas no Excel a CAL conta com documentos digitais e físicos relacionados ao acervo (a documentação disponível varia de acordo com as coleções e os objetos), nos limitando aqui a apresentar aspectos referentes aos instrumentos de documentação museológica. Em relação ao registro das peças, até 2018 não havia uma numeração unificada: grande parte dos objetos era identificada de acordo com o número de patrimônio da Universidade de Brasília, outros receberam uma numeração provisória (por estarem somente sob a guarda da instituição) e no caso da Coleção Galvão e Coleção CNRC permaneceram com o número de registro do IPHAN. Inclusive, as informações do catálogo *Coleção Etnográfica IPHAN – UnB*, mencionado no capítulo anterior, serviram de base à documentação museológica dessas duas coleções no âmbito da CAL.

A partir do ano passado, como parte do processo de implantação do Tainacan³⁹, foi realizado um inventário de todo o acervo museológico e criado um sistema de numeração unificado. Paralelamente, foi estabelecido um instrumento de registro em uma planilha do Excel, com informações básicas sobre cada objeto, como denominação, coleção, procedência, data e forma de aquisição. Essas informações sobre o acervo museológico foram transferidas

³⁹ O Tainacan é uma plataforma para WordPress que permite a gestão e a publicação de coleções digitais. Para mais informações, ver: <https://tainacan.org/>. Acesso em: 08 jun. 2019. Na CAL, a implantação do Tainacan está sendo estabelecida através de Projeto de Extensão, executado pelo museólogo da instituição com o auxílio de duas bolsistas do curso de Museologia da UnB e a coordenação de professores da área.

para a plataforma e já estão disponibilizadas em fase de teste⁴⁰, juntamente com informações sobre documentos relacionados à Memória Institucional, que englobam exposições e demais eventos promovidos pela instituição⁴¹.

Para o gerenciamento das informações sobre o acervo foi criada uma ficha de catalogação única, dividida em blocos temáticos - identificação da obra, características físicas, descrição, aquisição, localização, conservação e notas - sendo que cada bloco é composto por diferentes campos de informação. Como desenvolvimento do projeto está prevista a complementação com as informações dos campos ainda não contemplados no instrumento de registro mencionado anteriormente. Desta forma, com a implementação de uma ficha de catalogação única, nota-se que está prevalecendo a organização do acervo de acordo com as coleções e não mais de acordo com a tipologia dos objetos. Para além da sistematização e do estabelecimento de campos de informação, resta a indagação de como a documentação museológica poderia abarcar a trajetória de objetos tão diversos, e que em grande parte devido à própria constituição das coleções não houve o registro de informações referentes aos mesmos:

Em um mesmo contexto museológico podemos encontrar coleções compostas por elementos da ordem da arte, da ciência e das assim denominadas artes e tradições populares, de culturas e contextos espaço-temporais os mais diferenciados. [...] Assim considerando, a criação de políticas e ações documentárias nos museus enseja desenvolver a um só tempo instrumentos que contemplem a diversidade, o heteróclito e até mesmo o singular. É necessária a criação de mecanismos que estabeleçam a um só tempo relação entre objetos, áreas do conhecimento e ações institucionais diferenciadas (LOUREIRO, 2008, p.29)

Sendo assim, entendemos que a documentação museológica não prescinde de pesquisas aprofundadas sobre o acervo, que busquem apreender os diferentes sentidos e significados atribuídos aos objetos, tanto em seu contexto de origem quanto em sua “vida” museal. Ademais, é igualmente importante que abordemos a produção de exposições - uma das principais ações comunicacionais que fecham o processo curatorial (CURY, 2011) - já que os contextos de exibição necessariamente envolvem novas produções de significados sobre os objetos museológicos.

⁴⁰ Disponível em: <http://www.acervocal.unb.br/>. Acesso em: 08 jun. 2019. Encontram-se disponíveis informações sobre as coleções de arte (exceto a Coleção Stella Maris e Marília Rodrigues), CAL (a coleção inicial), Chocó e Galvão. As informações sobre a Coleção CNRC não foram disponibilizadas já que formalmente esta coleção pertence ao IPHAN.

⁴¹ Essa ação é um desdobramento do Projeto Memórias Visuais, com o qual se objetiva compilar diferentes documentos referentes aos eventos promovidos pela CAL. O Projeto foi extinto em 2011, sem ser completado, a partir de então cabendo a cada área da instituição a guarda de seus arquivos.

3.3 — Exposições de objetos etnográficos: propostas curatoriais na Casa da Cultura da América Latina

Como apresentamos na perspectiva histórica do primeiro capítulo, o advento da categoria de “objetos etnográficos” esteve estreitamente vinculado com o estabelecimento do museu enquanto instituição moderna. Além dessa relação originária, é importante enfatizar que coleções etnográficas geralmente constituem o resultado direto de coletas de campo, empreendidas principalmente por etnólogos, e que as instituições museológicas legitimam esse processo de transposição de objetos de um contexto cultural específico “para inseri-los em um espaço regido por critérios de classificação bem distanciados dos que estão na origem da sua produção”, como assinala Van Velthen (2012, p.55).

Assim, as exposições com objetos categorizados como etnográficos tradicionalmente são propostas a partir da perspectiva da etnografia, buscando-se contextualizar os objetos em referência à sua cultura de origem. Por outro lado, a partir de uma perspectiva estetizante, os objetos etnográficos também podem ser apresentados como obras de arte, trazendo em seu bojo aspectos característicos desse tipo de exposição. Price (2000) discute justamente estas duas concepções opostas, destacando que em exposições em que os objetos são apresentados *como artefatos etnográficos*, normalmente são elaborados textos com informações sobre suas funções técnicas, sociais e religiosas, apagando a noção de que os objetos possuam qualquer qualidade estética que mereça ser transmitida. Já no caso de exposições que apresentam os objetos *como arte*, pode-se constatar que os objetos produzidos fora da tradição artística ocidental majoritariamente não possuem autoria e datação identificadas nas legendas e, portanto, não são assinaladas correspondências com uma história de estilos documentada. Nesse sentido, a autora argumenta que a escolha entra uma ou outra concepção de certa forma restringe a própria possibilidade do observador aprofundar sua perspectiva de apreensão dos objetos:

Uma opção é deixar o olho esteticamente discriminante ser o nosso guia, com base em algum conceito indefinido de beleza universal; a outra é enterrarmo-nos no “saber tribal” para descobrir a função utilitária ou ritual dos objetos em questão. Este dois caminhos são geralmente vistos como contrários e incompatíveis, especialmente no contexto da exibição em museus onde, como já vimos, espera-se que os curadores escolham entre a “beleza” e a “antropologia” do seu material (PRICE, 2000, p.134).

As duas concepções de exposições – a apresentação de objetos de outras culturas *como artefatos etnográficos* ou *como obras de arte* – constituem modelos analíticos, enfatizando-se

as perspectivas de uma e de outra a partir justamente de sua oposição. Assim, na prática, o que se pode verificar é uma superposição de categorias, e consequentemente de formas de expor os objetos (VINCENT, 2014). Nesse sentido, podemos assinalar que as próprias teorias antropológicas utilizadas para embasar exposições de caráter etnográfico muitas vezes se referem às produções artesanais indígenas utilizando de forma indistinta as categorias de “artefato”, “arte”, e “artesanato”, por exemplo. Por outro lado, podemos considerar que a própria exibição de objetos etnográficos e a ênfase concedida à visualidade nas instituições museológicas enfatizam uma perspectiva estética sobre os objetos, como aponta Dias: “Uma das características do museu enquanto *médium* é de justamente estetizar tudo aquilo que está exposto, mesmo que os objetos em exposição não sejam todos objetos de arte” (2007, p.132).

Com base nessas considerações, propomos realizar uma apresentação e análise sumária de exposições que contaram com peças da Coleção Galvão desde a sua incorporação ao acervo da Casa da Cultura da América Latina. Como foi apresentado no capítulo anterior, a partir da formação dessa coleção etnográfica por Eduardo Galvão, durante o período em que este antropólogo atuou na Universidade de Brasília, passando pelo período em que a coleção esteve sob a guarda do CNRC e posteriormente do IPHAN, diferentes categorizações e significados foram atribuídos aos objetos. Deste modo, buscamos complementar a análise da trajetória da Coleção Galvão com diferentes formas de “dar a ver” os objetos da coleção no contexto museológico:

Observar exposições variadas dentro de um mesmo museu é interessante para ver concretamente o fenômeno da reclassificação e recategorização de objetos. [...] Na vida cotidiana, os objetos assumem diferentes significados e sofrem drástica mudança ao ser musealizados. Mesmo dentro de um museu, entretanto, as formas de apresentá-los e as relações propostas entre eles variam bastante e oferecem a possibilidade de o público atribuir significados e ver esses objetos de diferentes maneiras.” (VINCENT, 2014, p.146)

A Casa da Cultura da América Latina conta com três galerias: Galeria CAL (subsolo), Galeria Acervo (2º andar) e Galeria de Bolso (vitrine). Dispõe ainda do espaço do campus universitário Darcy Ribeiro, onde eventualmente podem ser realizadas mostras e instalações durante o período letivo. De acordo com informações institucionais, a CAL busca desenvolver um trabalho de fluxo contínuo no campo das artes visuais, viabilizando a exposição de projetos em diferentes áreas: pintura, escultura, desenho, gravura, fotografia, objeto, instalação, performance, artes gráficas, arte computacional, vídeo arte e intervenções urbanas. O calendário de exposições é organizado anualmente, com mostras individuais e coletivas de artistas convidados e de artistas selecionados por meio de convocatórias. Assim, de modo

geral, as exposições promovidas pela CAL são de curta duração ou itinerantes, não havendo exposições de longa duração. As exposições podem tanto utilizar o acervo da instituição quanto obras externas, mas não há uma política formalizada no sentido de promover exposições com o seu acervo.

Com a transferência das coleções Galvão e CNRC para a CAL, a instituição elaborou uma proposta de revitalização do acervo, com os objetivos de ampliar as ações de guarda e preservação dos objetos, realizar estudos e pesquisas, e, assim, possibilitar a sua disponibilização ao público. Como uns dos resultados do projeto foram realizadas duas exposições com recortes das coleções etnográficas. A exposição “Brinquedos Indígenas” foi organizada dentro da programação da Semana de Extensão da UnB, em agosto de 2002, montada no prédio da Reitoria. E a exposição “Arte Indígena Brasileira” marcou a inauguração da Galeria Acervo da CAL, em abril de 2003.

Já em 2006 foi apresentada a exposição “Além da Técnica: O Simbólico na Arte Indígena”, na Galeria Acervo da CAL. A exposição foi resultado da pesquisa intitulada “Dando “vida” aos museus: o papel da contextualização das coleções etnográficas”, da aluna de graduação em antropologia Katianne de Souza Almeida. Segundo documento com a proposta para a exposição, a intenção da pesquisadora foi contextualizar uma parte do acervo etnográfico da Casa da Cultura, “tendo em vista a diminuição da exotização da arte indígena, procurando, também, a valorização e reconhecimento da diversidade étnica existente no Brasil”. A proposta partiu da reflexão da importância de se ter uma concepção mais abrangente do patrimônio material e cultural indígena, o que se considera que seria possível através da agregação de informações ao acervo museológico. Tais informações iriam além da referência ao coletor, local e grupo étnico, abrangendo referências ao comportamento, cosmologia, memória e tradição. O trabalho de contextualização foi realizado com peças dos grupos Kalapalo, Pankararu e Makuxi e, para tanto, a pesquisadora entrevistou lideranças dessas três etnias indígenas (Milton Kalapalo, Dimas do Nascimento e Sobral André, respectivamente). Um dos objetos selecionados para a pesquisa e exposição faz parte da Coleção Galvão, sendo a única peça da coleção proveniente do grupo Pankararu-PE: uma veste sagrada em miniatura, denominada Praiá. Em um dos folders da exposição, apresentam-se informações gerais sobre os Pankararus, e a partir de falas da entrevista com Dimas do Nascimento busca-se demonstrar alguns aspectos religiosos dessa sociedade indígena, já que o Praiá representa um meio de ligação entre o mundo espiritual e o mundo terreno. Interessante notar através da entrevista mencionada que o local apropriado de uso da veste original é somente na aldeia, devido ao seu aspecto sagrado, mas a presença de miniaturas

como essas em museus é visto como uma forma de valorização da cultura e identidade Pankararu.



Fig. 1 - Objeto ritual (em miniatura). Foto: Acervo da CAL.

Se as três exposições apresentadas anteriormente contaram com seleções de objetos indígenas das coleções etnográficas da CAL, a partir de exposições mais recentes notamos uma característica interessante: a exibição de objetos das coleções etnográficas ao lado de diferentes obras de arte, partindo de propostas em que aparece a figura do curador denominado enquanto tal. Assim, como parte do projeto “Arte Contemporânea 2008” foi apresentada a exposição “Conversa Submersa”, na Galeria Acervo da CAL, com curadoria de Wagner Barja. Obras do acervo do Museu de Arte de Brasília (MAB) – especificamente dos artistas Helena Lopes, Elyezer Szturm, Galeno, Siron Franco, Luis Galinna e Bené Fonteneles - foram colocadas “em diálogos” com o acervo etnográfico da CAL. Outras duas exposições com essa característica promovidas na CAL foram “Acervo em Pensamento – Uma Proposta Curatorial”, em 2013, e “Relatos Subvertidos”, em 2018, ambas contando também com objetos da Coleção Galvão.

A exposição “Acervo em Pensamento – Uma Proposta Curatorial”, com curadoria de Elisa de Souza Martinez⁴², ocupou as três galerias da CAL, sendo a primeira mostra em que todas as coleções do acervo da instituição foram representadas. Segundo reflexões da curadora, a opção por combinar os três segmentos (etnográfico, artístico e de artesanato popular) buscou evidenciar associações que embora presentes no pensamento moderno em

⁴² Professora Associada do Departamento de Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. De 2013 a 2015 exerceu o cargo de Coordenadora dos Espaços Expositivos da Casa da Cultura da América Latina.

busca de novos modos de representação, ainda causariam estranheza (MARTINEZ, 2014). Assim, os objetos distribuídos pelas três galerias não foram divididos de acordo com os agrupamentos das coleções (artísticas ou etnográficas), propondo-se que

quando ambas são vistas em uma realidade de contrastes atual, viva e, ao mesmo tempo, anacrônica, gerando situações de exposição que desprezam as abordagens positivistas da história da arte, destaca-se o potencial do acervo para abrir questões. Vê-lo por segmentos pode ser enriquecedor quando o único objetivo seja ver de que modo um pedaço da coleção serve à ilustração de uma única categoria. Ainda que seja relevante, essa meta nos deixaria com vontade de ver mais para tentar recuperar o percurso de formação do mesmo acervo e seu contexto institucional (MARTINEZ, 2014, p.1506).

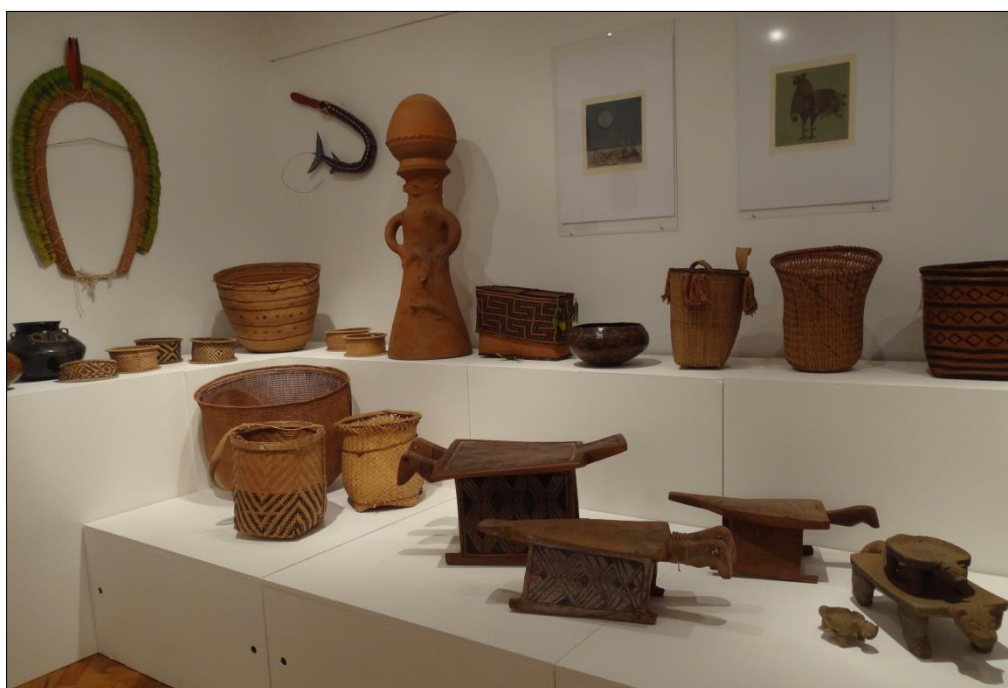


Fig. 2 – Vista parcial da exposição Acervo em Pensamento – Uma Proposta Curatorial. Foto: Acervo da CAL, 2013.

Comparando os procedimentos de contraste e comparação, a curadora defende a existência de continuidades entre os diversos sistemas de produção cultural, seja a periferia de uma metrópole latino-americana, um ateliê de artista desconhecido ou uma aldeia indígena: “o objeto produzido em um sistema cultural que não prioriza seu valor artístico ocupa uma posição distinta, mas não inferior, a outro que contém referências à historicidade de meios e processos da arte” (MARTINEZ, 2014, p.1507). Por fim, lança uma indagação que norteia a proposta curatorial, afirmando que a constelação de objetos expostos constitui um convite e manifesta o desejo, talvez superado, de responder à pergunta: “quem somos nós, os latino-americanos?”.

A exposição “Relatos Subvertidos” também partiu do acervo da Casa da Cultura da América Latina para lançar uma proposta de reflexão sobre a identidade latino-americana na contemporaneidade. A mostra ocupou as Galerias Acervo e CAL, e teve curadoria de Ana Paula Barbosa, Carla Cruz e Sormani Vasconcelos, alunos do curso de graduação em Teoria, Crítica e História da Arte da UnB, coordenação da professora Cinara Barbosa, do Instituto de Artes da mesma instituição, e assistência de curadoria de Paulo Lannes. A exposição contou com peças oriundas de todas as coleções da CAL, e teve como objetivo lançar luz ao acervo da instituição levantando temas que envolvem as questões de territorialidade e da presença da mulher na arte latino-americana:

O olhar sobre o acervo da Casa da Cultura da América Latina (CAL) em busca de conexões não foi dissociado da história da própria região, da Instituição e da formação do seu acervo. Sua constituição não se limita apenas à memória e à conservação, mas a uma pesquisa que visa atender amplo espectro de acontecimentos relacionados à formação, aquisição, eventos culturais, políticos e econômicos do continente. Nesta busca, realizada em meio ao convívio e à colaboração dos responsáveis pelo tema na CAL, ficaram evidentes as relações entre as obras dentro de uma perspectiva inclusiva e crítica, a qual esta curadoria optou por colocar em discussão a partir de diferentes vertentes da produção artística latino-americana (Relatos Subvertidos, texto curatorial, 2018).

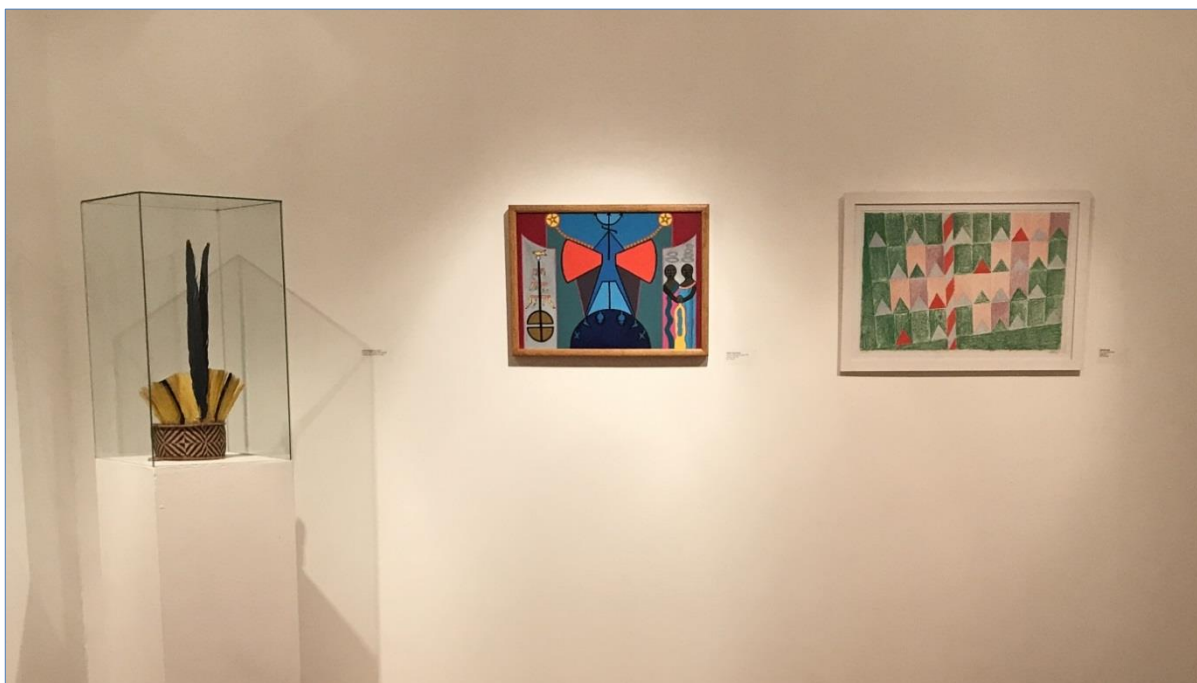


Fig. 3: Vista parcial da exposição Relatos Subvertidos. Foto: Acervo da CAL, 2018.

Como mencionado anteriormente, nessas três exposições voltadas especificamente para a exibição de recortes do acervo da Casa da Cultura da América Latina notamos a

presença do curador como figura central na mediação entre acervo e público. Dada a própria constituição heterogênea do acervo da instituição, “pensar o acervo é pensar em categorias de exibição”, como afirma umas das curadoras (MARTINEZ, 2014, p.1508). Entendemos que ao se propor a apresentação de objetos indígenas ao lado de diferentes obras de arte, de certa forma as próprias categorizações utilizadas para designar os diferentes seguimentos do acervo são colocadas em suspenso, chamando atenção para a questão apontada por Vincent:

de se pensar nas práticas curatoriais como algo decisivo nesse processo de categorização de objetos. [...] Já que não há nada intrínseco que permita uma classificação definitiva dos objetos, o contexto de sua exibição dentro do museu é o que medeia a interação entre público e objetos. E o criador desse contexto é o curador (2014, p.159).

Podemos dizer que as propostas expositivas apresentadas enfatizam aspectos visuais e estéticos dos objetos, dispondo de legendas com informações sucintas⁴³, o que talvez se explique pelo fato dos curadores responsáveis serem do campo das artes. Porém, as exposições que contaram somente com objetos das coleções etnográficas de certa forma também apresentaram essas características, nuançando uma oposição dual entre exposições de cunho etnográfico e exposições de arte no âmbito da instituição. Por fim, vale apontar que nos detivemos nas propostas de exposições que se voltaram especificamente para o acervo da Casa da Cultura da América Latina, mas foram produzidas outras exposições com diferentes propostas temáticas que também contaram com alguns objetos da Coleção Galvão, promovidas principalmente por instituições externas⁴⁴.

⁴³ No caso de todas as exposições mencionadas não foram encontrados documentos com as informações disponibilizadas nas legendas, somente fotografias das exposições montadas que não focalizam as legendas. Já em relação aos textos expográficos, somente no caso das exposições “Acervo em Pensamento” e “Relatos Subvertidos” que foi possível ter acesso aos mesmos. Em ambos podemos dizer que não são feitas referências a cada uma das coleções da CAL, sejam etnográficas ou artísticas. Pude visitar a exposição “Relatos Subvertidos”, e tampouco havia a informação da coleção de origem nas legendas dos objetos. No caso dos objetos indígenas os tipos de informações apresentadas eram: denominação do objeto, data (sem data), etnia, e materiais.

⁴⁴ Em um levantamento preliminar podemos apontar as exposições “Okara”, “Entre Séculos – Acervos Públicos do Distrito Federal”, “Cerrado: uma janela para o planeta”, e “Patrimônio Imaterial Mato-Grossense”. Uma das propostas de desenvolvimento da utilização do Tainacan na instituição é relacionar as informações das peças do acervo com as informações referentes às exposições, ou seja, relacionar quais objetos fizeram parte da cada exposição. Assim, no âmbito dessa pesquisa, nos valem de conversas com os responsáveis pelo acervo e da consulta aos documentos disponíveis, que no caso de muitas exposições limitam-se a folders e/ou fotografias, não sendo possível realizar um levantamento detalhado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que fundamentou a proposta deste trabalho foi a importância de se almejar uma visão crítica acerca dos processos sociais e de poder envolvidos na classificação de objetos e coleções no âmbito da museologia. Nessa perspectiva, ao nos voltarmos especificamente para a análise da categoria de coleções etnográficas consideramos importante remontarmos aos processos históricos que embasam a sua constituição. Como buscamos demonstrar através da revisão de literatura, podemos remontar a formação de coleções de artefatos não-ocidentais ao contexto do colonialismo europeu emergente, com a difusão das coleções de “curiosidades”. A atividade de colecionamento passaria por uma ruptura epistemológica com a consolidação do saber científico e de princípios de classificação metódicos, surgindo as primeiras coleções de museus. Nesse contexto de consolidação dos museus e dos saberes disciplinares, e concomitantemente do estabelecimento da antropologia, configura-se propriamente a noção de “objeto etnográfico”. Inicialmente fundada em oposição à categoria de “objeto de arte” – já que enquanto objetos funcionais os “objetos etnográficos” não eram considerados arte –, a situação se modifica a partir do começo do século XX, surgindo a noção de “arte primitiva”. Podemos complementar que atualmente essa noção perdeu legitimidade, devido às implicações etnocêntricas envolvidas na sua constituição. Porém, acreditamos que o “moderno sistema de arte e cultura” (CLIFFORD, 1994) que fundamenta o colecionar no ocidente continua vigente, sendo a instabilidade do sistema no contexto pós-colonial uma questão em aberto:

Ao enfatizar a transitoriedade do sistema, faço-o com a convicção (é mais um sentimento do terreno histórico movendo-se debaixo dos pés) de que as classificações e apropriações generosas das categorias ocidentais de arte e cultura são agora menos estáveis do que anteriormente. Essa instabilidade parece ligar-se à crescente inter-relação das populações do mundo e à contestação, desde os anos 50, do colonialismo e do eurocentrismo. Colecionar arte e coletar cultura acontecem agora num mundo mutante de contra discursos, sincretismo e reapropriações que têm origem tanto fora como dentro “do Ocidente” (CLIFFORD, 1994, p.82-83).

Também demonstramos através da revisão de literatura que na realidade atual do campo museal verifica-se uma relativização dos processos classificatórios primordialmente atrelados a áreas disciplinares, o que se configura como particularmente relevante à compreensão da questão da exibição de objetos etnográficos a partir de uma linguagem estetizante. Adentrando em um nível mais específico da prática museológica, entendemos que a classificação enquanto aplicação de um processamento técnico que parta de categorias de

acervo pré-determinadas pode ser limitante, sendo importante que a documentação museológica busque dar conta de registrar os diferentes processos de classificação e “reclassificação”, ou seja, os diferentes sentidos e significados atribuídos aos objetos ao longo de suas trajetórias:

A análise dos quadros classificatórios, uma das várias pragmáticas envolvidas no processo documentário, empregados nos diversos setores do conhecimento mostra que a neutralidade não existe, é ingenuidade acreditar na neutralidade. Isso não torna a documentação menos essencial ao desenvolvimento da ciência, da tecnologia e mesmo da arte até porque todas essas áreas enfrentam o mesmo problema (LOUREIRO, 2008, p.24).

Ademais, um tema importante que não foi possível de ser aprofundado teoricamente é o da consolidação da abordagem de objetos de museu enquanto documentos e, por conseguinte, da perspectiva informacional que norteia o tratamento documental de acervos museológicos. Também não nos detivemos em apresentar um histórico dos museus etnográficos brasileiros, mas neste âmbito seria interessante analisar a relação com o campo do patrimônio no estabelecimento da noção de valor etnográfico atribuído a objetos e coleções.

Em relação à análise da trajetória da Coleção Galvão, consideramos que constitui um caso particularmente desafiador devido à sua incorporação ao acervo museológico da Casa da Cultura da América Latina somente em período bastante posterior ao da reunião dessa coleção etnográfica. Não tendo sido encontrada documentação referente especificamente à formação dessa coleção, propomos uma contextualização a partir da trajetória profissional de Eduardo Galvão, baseando-nos em referências bibliográficas. A guarda dessa coleção etnográfica no âmbito do Centro Nacional de Referência Cultural e, posteriormente, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional também constitui uma característica particularmente interessante, dado que esse tipo de ação não se enquadrava propriamente nas finalidades das instituições. Ademais, isso se reflete na própria falta de registro sobre a coleção etnográfica reunida por Eduardo Galvão no Arquivo Central do IPHAN, tendo sido possível encontrar somente documentos esparsos que se referem de forma ocasional a essa coleção etnográfica, mesmo que os objetos tenham permanecido sob responsabilidade do órgão até 2002.

Não obstante, através principalmente do dossiê disponível no arquivo da CAL, procuramos apresentar uma aproximação a diferentes categorizações e significados atribuídos aos objetos da Coleção Galvão nesse período anterior à incorporação ao acervo museológico

da instituição. Já no âmbito propriamente museológico, nos voltamos especificamente para aspectos relacionados à documentação museológica e à produção de exposições, por aludir justamente a esses processos de atribuição de diferentes significados aos objetos museológicos.

É interessante notar que mesmo a CAL não se enquadrando em uma categoria de instituição tradicional, ou seja, não constitui propriamente um museu etnográfico ou um museu de arte, de certa forma a instituição ainda carrega essas “marcas” ao tratar com os diferentes seguimentos do acervo museológico. Mesmo que não utilize um sistema de classificação e não necessariamente subdivida o acervo por tipologias, o tipo de abordagem ainda varia – não há referências de autor, título e data para os objetos indígenas, para citar um exemplo. Ademais, podemos dizer que se o enquadramento da Coleção Galvão enquanto parte do acervo etnográfico da instituição ocorreu de forma relativamente tácita, o confronto com outras partes do acervo trazem questões interessantes, principalmente a partir das exposições. Assim, analisamos particularmente o caso de exposições em que foram apresentadas seleções de objetos indígenas ao lado de diferentes obras de arte. Em referência especificamente aos objetos da Coleção Galvão selecionados para essas exposições, podemos dizer que ao mesmo tempo em que de certa forma se eleva o status desses objetos à categoria da arte ocidental, ocorre um apagamento da proveniência dos mesmos. Ou seja, não é informado que fazem parte de uma coleção etnográfica reunida por Eduardo Galvão em determinado contexto histórico.

Por fim, consideramos que a pesquisa sobre a trajetória da Coleção Galvão poderia ser complementada com o registro de entrevistas com pesquisadores que realizaram as coletas, além de responsáveis pela guarda da coleção no período em que esta esteve no âmbito da UnB e posteriormente do IPHAN⁴⁵. Também consideramos que seja importante o aprofundamento da pesquisa sobre os objetos da Coleção Galvão de acordo com a proveniência por grupo indígena, o que poderia ser realizado com a participação de indígenas e de antropólogos, para inclusive ser possível lançar luz sobre o grande quantitativo de peças de origem não identificada.

⁴⁵ No âmbito da CAL foi realizado um projeto de extensão denominado “Projeto Coleção Galvão” em que no relatório final de 2003 são apontadas como uma das atividades desenvolvidas a realização dessas entrevistas, porém o que ficou registrado dessas ações nos documentos no arquivo da instituição foram somente apontamentos sucintos de uma entrevista por telefone com Pedro Agostinho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Regina. “Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.31, p. 100-125, 2005.
- ABREU, Regina. “Tal antropologia, qual museu?”. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (orgs.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/IPHAN/DEMU, p. 138-178, 2007.
- AGOSTINHO, Pedro. “Eduardo Galvão: Tempo de Brasília”. In: MAGALHÃES, Sônia Barbosa; SILVEIRA, Isolda Maciel da; SANTOS, Antônio Maria de Souza (orgs.). *Encontro de Antropologia: homenagem a Eduardo Galvão*. Manaus: Editora da UFAM/Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2011.
- ALBUQUERQUE, Ana Cristina de. “Tratamento temático da informação e a documentação museológica: aspectos e reflexões referentes à classificação”. In: *XVI Encontro Nacional de Pesquisa da Pós-Graduação em Ciência da Informação* (ENANCIB), 2015, João Pessoa. Anais do XVI ENANCIB: Informação, memória e patrimônio, do documento às redes. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2015. p. 1-22.
- ALMEIDA, Cícero Antônio Fonseca de. “O “coleccionismo ilustrado” na gênese dos museus contemporâneos”. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 33, p. 123-140, 2001.
- ANASTASSAKIS, Zoy. *Dentro e fora da política oficial de preservação do patrimônio cultural no Brasil: Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural*. Rio de Janeiro: UFRJ. Dissertação de Mestrado do Museu Nacional/Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2007.
- BARBUY, Heloisa. “Documentação museológica e pesquisa em museus”. In: MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS (MAST). *Documentação em museus*. Rio de Janeiro: MAST, 2008 (Mast Colloquia, v. 10).
- BITTENCOURT, José Neves. “Gabinetes de Curiosidade e Museus: sobre tradição e rompimento”. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 28, p. 7-19, 1996.
- BLOOM, Philipp. *Ter e manter: Uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. “O idioma analítico de John Wilkins”. *Obras Completas*. V. 2. São Paulo: Globo, 1999.
- BOTALLO, Marilúcia. “Diretrizes em documentação museológica”. In: ACAM Portinari. *Documentação e conservação de acervos museológicos: diretrizes*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, p. 48-79, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2015.

BRULON, Bruno. “Caminhos modernos da musealização: a fabricação de musealia no Ocidente”. *Revista Tempo Amazônico*, v.3, n.1, p. 42-61, 2015a.

BRULON, Bruno. “Os objetos de museu, entre a classificação e o devir”. *Informação e Sociedade: Estudos*, v.25, n.1, p. 25-37, 2015b.

BRULON, Bruno. “Re-interpretando os objetos de museu: da classificação ao devir”. *Transinformação*, v.28, n.1, p. 107-114, 2016.

IPHAN/Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais. *Caderno de diretrizes museológicas I*. 2ª ed. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006.

CHIACCHI, Andrea. “Eduardo Galvão: índios e caboclos”. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n.17, p. 313-316, 2008.

CLIFFORD, James. “Colecionando arte e cultura”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23, p. 69-89, 1994.

CLIFFORD, James. *Dilemas de la cultura: Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1995.

CNRC. *Artesanato Indígena do Centro-Oeste: Mostra das Coleções Galvão e CNRC*. Brasil: CNRC, 197-?. Disponível em: <http://biblioteca.funai.gov.br/media/pdf/Folheto08/FO-CX-08-489-1989.PDF>. Acesso em: 14 Mai. 2019.

CURY, Marília Xavier. “A importância das coisas: museologia e museus no mundo contemporâneo”. In: SIMON, Samuel (org.). *Um século de conhecimento: arte, filosofia, ciência e tecnologia no século XX*. Brasília: Editora UnB, p. 1015-1047, 2011.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (eds). *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado e Cultura, 2013.

DIAS, José Antônio B. Fernandes. “Arte e antropologia no século XX: Modos de relação”. *Etnográfica*, Vol. V (1), p. 103-129, 2001.

DIAS, Nélia. “Antropologia e museus: que tipo de diálogo?”. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (orgs.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/IPHAN/DEMU, p. 126-137, 2007.

DIAS, Nélia. “A antropologia ainda precisa de museus?” *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 2, n. 4, p. 81-87, 2013.

DORTA, Sonia Ferraro. “Coleções etnográficas: 1650-1955”. CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, p. 501-528, 1992.

DURAND, Jean-Yves. “Este obscuro objecto do desejo etnográfico: o museu”. *Etnográfica*, v. 11, n. 2, p. 373-386, 2007.

EWBANK, Cecília de Oliveira; LIMA FILHO, Manuel Ferreira. “Por detrás de uma coleção do Museu Nacional do Rio de Janeiro: vozes, silêncios e desafios”. *MIDAS. Museus e estudos interdisciplinares*, n. 8, p. 2017.

FABIAN, Johannes. “Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar”. *Mana*, vol. 16, n.1, p. 59-73, 2010.

FARIA, Luiz de Castro. “Eduardo Galvão (1921-1976)”. *Anuário Antropológico*, vol. 1, n. 1, p. 347-354, 1977.

FERREZ, Helena Dodd. “Documentação museológica: teoria para uma boa prática”. *Cadernos de Ensaio*, v. 2, p. 64-74, 1994.

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S. *Thesaurus para acervos museológicos*. Ministério da Cultura, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró-Memória, Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos, 1987.

GALVÃO, Eduardo. *Encontro de sociedades: índios e brancos no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GALVÃO, Eduardo. *Guia das Exposições de Antropologia*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1978.

GOLDSTEIN, Ilana. “Reflexões sobre a “arte primitiva”: o caso do Musée Branly”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n.29, p. 279-314, 2008.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.

GONÇALVES, Marco Antonio. “Introdução”. In: GALVÃO, Eduardo. *Diários de Campo entre os Tenetehara, Kaioá e Índios do Xingu*. Organização, edição e introdução de Marcos Antonio Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Museu do Índio – FUNAI, 1996.

GRUPIONI, Luíz Donisete Benzi. “Os museus etnográficos, os povos indígenas e a antropologia: reflexões sobre a trajetória de um campo de relações”. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, Suplemento 7, 2008.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Museus em Números*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011, v.1.

JORDANOVA, Ludmila. "Objects of knowledge: a historical perspective on museums". In: VERGO, Peter (ed.). *The New Museology*. London: Reaktion Books, p. 22-40, 1989.

KERSTEN, Márcia Scholz de Andrade; BONIN, Anamaria Aimoré. "Para pensar os museus, ou 'quem deve controlar a representação do significado dos outros?'" *Musas*. Revista Brasileira de Museus e Museologia. Rio de Janeiro, Iphan, n.3, p. 117-128, 2007.

LOUREIRO, José Mauro Matheus. "Esboço acerca da documentação museológica". In: MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS (MAST). *Documentação em museus*. Rio de Janeiro: MAST, 2008 (Mast Colloquia, v. 10).

MARTINEZ, Elisa de Souza. "Acervo ou coleção – dilemas e desencontros". In: *Anais do XXIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Ecossistemas Artísticos*. Belo Horizonte: ANPAP/Programa de Pós-Graduação em Artes UFMG. v. 1. p. 1502-1508.

MOTTA, Dilza Fonseca da. *Tesouro de cultura material dos índios no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2006.

OLIVEIRA, Adélia Engrácia de; GALVÃO, Eduardo. "A cerâmica dos índios Jurúna (rio Xingu)". *Bol. Mus. Pa. Emílio Goeldi, Belém, Antropologia* (41), p. 1-41, 1969.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; FERREIRA, Anelise Weingartner. "A construção de um acervo: princípios e estratégias de classificação". *Patrimônio e Memória* (UNESP), v. 9, p. 96-112, 2013.

POMIAN, Krystof. "Coleção". In: *Enciclopedia Einaudi*. Vol. 1. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, p. 51-86, 1984.

POSSAS, Helga Cristina Gonçalves. "Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e história natural". In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (Org.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum, p. 151-162, 2005.

POULOT, Dominique. *Museu e museologia*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

RAFFAINI, Patricia Tavares. "Museu Contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades". *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*. S. Paulo, 3: 159-164, 1993.

RIBEIRO, Berta G. *Dicionário do artesanato indígena*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

RIBERO, Berta G. Museu do Índio, Brasília. Plano Diretor. Rio de Janeiro, 1986. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/museu-do-indio-de-brasilia-plano-diretor>. Acesso em: 15 Mai. 2019.

RIBEIRO, Berta G; Van Velthen, Lucia H. “Coleções etnográficas: documentos materiais para a história indígena e a etnologia”. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, p.103-112, 1992.

RIBEIRO, Darcy. “Prefácio”. In: GALVÃO, Eduardo. *Encontro de sociedades: índios e brancos no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ROCHA, Poliana Ferreira. *Coleção Stella Maris da Casa da Cultura da América Latina: Análise da aquisição e do descarte (2001-2013)*. 2013. Monografia (Bacharelado em Museologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

RUSSI, Adriana. “Coleções etnográficas, povos indígenas e práticas de representação: as mudanças nos processos museais com as experiências colaborativas”. *Soc. e Cul.*, Goiânia, v. 21, n.1, p. 72-94, jan./jun. 2018.

SHAPIRO, Roberta. “Que é artificação?”. *Sociedade e Estado*, Brasília, v.22, n.1, p.135-151, 2007.

SILVA, Ebnézer Maurílio Nogueira da; FERREIRA, Anelise. *Acervo da Casa da Cultura da América Latina*. Brasília: Universidade de Brasília, Decanato de Extensão, 2016.

SILVA, Orlando Sampaio. *Eduardo Galvão: índios e caboclos*. São Paulo: Annablume, 2007.

SOARES, Bruno César Brulon. *Máscaras guardadas: musealização e descolonização*. 2012. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Antropologia, 2012.

STOCKING, George. W. “Essays on museums and material culture”. In: *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*. London: The University of Wisconsin Press, p. 3-14, 1985.

VAN VELTHEN, Lucia Hussak. “O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises”. *Boletim do Museu. Paranaense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, v.7, n.1, p. 51-66, 2012.

VAN VELTHEN, Lucia Hussak; KUKAWKA, Kátia; JOANNY, Lydie. “Museus, coleções etnográficas e a busca do diálogo intercultural.” *Boletim do Museu Paranaense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 12, n.13, p. 735-748, 2017.

VINCENT, Nina. “O Museu do Quai Branly e suas exposições: “objetos etnográficos”, “arte primitiva” e propostas curatoriais”. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.11, n.1, p. 143-163, 2014.

APÊNDICE A - Listagem de dossiê da Casa Cultura da América Latina – Coleção Galvão

Dossiê - Coleção Galvão				
Data-limite	Tipo	Número	Assunto/ Descrição	Observação
21/09/1977	-	-	Peças indígenas pertencentes ao CIS, alocados no Centro de Referência Cultural. Relação resumida, totalizando 400 peças.	Incluído no dossiê enviado pela 14ªCR/ IPHAN em 25/04/1995
s/d (197?)	Fichas	-	Fichas ergológicas do CNRC. Total de oito fichas de peças colhidas pela equipe do CNRC.	Incluído no dossiê enviado pela 14ªCR/ IPHAN em 25/04/1995
s/d (197?)	Catálogo (cópia)	-	Catálogo da mostra "Artesanato Indígena do Centro-Oeste: Mostra das Coleções Galvão e CNRC". A Coleção Eduardo Galvão foi proveniente do trabalho de coleta de peças etnográficas pelo referido pesquisador, quando professor de antropologia da UnB. A Coleção do CNRC foi fruto do projeto Artesanato Indígena da instituição, em que foram recolhidos diversos materiais em expedições sucessivas a diferentes grupos indígenas. Contém relação das peças.	Incluído no dossiê enviado pela 14ªCR/ IPHAN em 25/04/1995
06/03/1979	Ofício	-	Documento enviado pela Coordenadora Geral Adjunta do CNRC, Clara de Andrade Alvim, ao Chefe da Divisão de Material da Fundação Cultural do Distrito Federal, Rubens de Oliveira. Solicita assinar termo de responsabilidade referente a empréstimo de peças cedidas para exposição de arte indígena promovida para comemorar a inauguração do Teatro Nacional de Brasília. As peças referidas se incluem na coleção de artesanato indígena do Centro-Oeste, recolhida pelos antropólogos do	Incluído no dossiê enviado pela 14ªCR/ IPHAN em 25/04/1995

			CNRC em pesquisas de campo, e na Coleção Eduardo Galvão. Em anexo, recibo com relação do material emprestado.	
06/08/1986	Levanta- mento	-	Levantamento do acervo etnográfico e de cultura popular da Fundação Nacional Pró-Memória/DF, realizado pelos antropólogos Dirlemando Alvarenga de Souza e Otília M. Correa Escóssia Nogueira. Parte do "Projeto de Conservação, Restauração e Catalogação das Coleções Etnográficas e de Cultura Popular da FNPM - DF", que teria como etapa conclusiva a classificação sistemática e tombamento do mencionado acervo. O acervo etnográfico foi formado inicialmente pela Coleção do CNRC e pela Coleção Galvão, que foi doada pela UnB, e posteriores incorporações de peças avulsas (total de 704 peças) e o acervo de artesanato popular evoluiu a partir de aquisições feitas por Aluísio Magalhães, assim como dos Projetos de Tracunhaém, Cachoeira do Brumado e aquisições diversas (total de 57 peças).	Incluído no dossiê enviado pela 14ªCR/IPHAN em 25/04/1995
09/12/1986	-	-	Programa de Conservação do acervo etnográfico da FNPM - DF. Considerações preliminares e Relação de materiais a adquirir.	Incluído no dossiê enviado pela 14ªCR/IPHAN em 25/04/1995
07/11/1988	Ofício	O. FUB Nº 1798/88	Ofício enviado pelo Reitor da Universidade de Brasília, Cristovam Buarque, ao Diretor da Fundação Nacional Pró-Memória, Augusto da Silva Telles. Solicita a reintegração da Coleção Eduardo Galvão para a execução do Projeto Museu da Cultura Indígena de Brasília, firmado em acordo com o Governo do Distrito Federal. O Projeto previa que a constituição do acervo para a exposição "Índios do	Incluído no dossiê enviado pela 14ªCR/IPHAN em 25/04/1995

			Brasil Cultura e Identidade" se faria inicialmente com a junção das peças da coleção Artíndia da FUNAI com as da coleção do Alto Xingu feitas por Eduardo Galvão.	
1990?	Termo	-	Termo de encerramento de processo (nº 40.099.002029/90). Refere-se à Comissão de Inventário de Acervos Museológicos. O inventário do acervo etnográfico de propriedade da FNPM foi realizado em junho de 1990, tendo o total de 767 objetos (14 cedidos à exposição itinerante "Arte Popular Brasileira", na Paraíba). Inclui Termos de responsabilidade, com a relação das peças.	Incluído no dossiê enviado pela 14ªCR/IPHAN em 25/04/1995
18/12/1991	Memorando	Memo nº 236/91 - 14ª CR - IBPC	Relatório enviado por Ana Maria Siems Forte, museóloga, ao Chefe da Divisão Técnica do IBPC. Refere-se ao trabalho de identificação, documentação e higienização do acervo etnográfico e de cultura popular da Coordenação Regional do IBPC.	Incluído no dossiê enviado pela 14ªCR/IPHAN em 25/04/1995
15/01/1992	Memorando	Memo. nº 026/92/ 14ªCR/ IBPC	Solicita ao Chefe da Divisão Administrativa da 14ªCR a elaboração de Instrução Regional, instituindo uma Comissão de Inventário e Alienação para o acervo etnográfico e de cultura popular sob administração da 14ª CR.	Incluído no dossiê enviado pela 14ªCR/IPHAN em 25/04/1995
04/05/1992	Portaria	Portaria nº 003/92	Constitui Comissão para avaliação do acervo etnográfico da 14ª Coordenação Regional, quanto ao estado de conservação para efeito de alienação.	Incluído no dossiê enviado pela 14ªCR/IPHAN em 25/04/1995
06/05/1992	Ofício	Of. nº 49/92-14ª CR/ IBPC	Convite para a participação da museóloga Maria de Fátima Guimarães, então lotada no Museu de Arte de Brasília-MAB, na comissão de avaliação do acervo de objetos etnográficos da 14ª Coordenação Regional do Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural. Enviado ao Diretor do MAB.	Incluído no dossiê enviado pela 14ªCR/IPHAN em 25/04/1995

06/05/1992	Ofício	Of. nº 50/92-14ª CR/IBPC	Convite enviado à museóloga Maria de Fátima Guimarães, então lotada no Museu de Arte de Brasília-MAB, para a participação na comissão de avaliação do acervo de objetos etnográficos da 14ª Coordenação Regional do Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural.	Incluído no dossiê enviado pela 14ªCR/IPHAN em 25/04/1995
19/06/1992	Relatório	-	Relatório de avaliação física do Acervo Etnográfico e de Cultura Popular da 14ª/CR/IBPC/DF pela Comissão de Inventário e Alienação, assinado pelo antropólogo Dirlemendo Alvarenga de Souza. Apresenta histórico das coleções.	Incluído no dossiê enviado pela 14ªCR/IPHAN em 25/04/1995
29/08/1992	Recorte de jornal	-	Reportagem intitulada "IBPC realiza mostra da cultura indígena", do jornal Diário de Cuiabá, sobre a exposição itinerante "Índios do Centro Oeste - a arte do cotidiano".	Incluído no dossiê enviado pela 14ªCR/IPHAN em 25/04/1995
27/10/1992	Relatório	-	Relatório conclusivo da Comissão de alienação do acervo etnográfico da 14ª CR/IBPC.	Incluído no dossiê enviado pela 14ªCR/IPHAN em 25/04/1995
Abril - Novembro de 1992	Folder	-	Dois folders da exposição "Índios do Centro-Oeste: a arte do cotidiano / Campo Grande, Cuiabá, Brasília, Pirenópolis, Goiás. Abril/novembro 1992."	
19/04/1993	Memorando	MEMO/D ID/IBPC/NO. 029/03	Enviado pela Diretora do Departamento de Identificação e Documentação ao Coordenador da 14ª Coordenação Regional, com assunto referente à guarda dos acervos etnográficos (Coleções Galvão e CNRC) e solicitação de continuidade de cooperação em torno das atividades de conservação e organização dos acervos citados.	Incluído no dossiê enviado pela 14ªCR/IPHAN em 25/04/1995
10/10/1994	Relatório	-	Relatório sobre a exposição "Índios do Centro-Oeste: A arte do Cotidiano", com a qual objetivavam divulgar o acervo etnográfico da 14ª CR do IPHAN a algumas das principais cidades do	Incluído no dossiê enviado pela 14ªCR/IPHAN em 25/04/1995

			centro-oeste sob a jurisdição administrativa da 14ª CR do IPHAN. Em Brasília, 18 peças fizeram parte de mostra durante a Semana Internacional, em colaboração com a CAL.	
25/04/1995	Ofício	Of. No 153/95	Encaminha à CAL dossiê sobre a Coleção Galvão montado pelo antropólogo Dirlemendo Alvarenga de Souza da 14ª CR/IPHAN.	
31/08/1995	Termo	-	Termo de Custódia Temporária - A 14ª CR/IPHAN/DF envia, para que fiquem em custódia do Museu das Bandeiras da 17ª SR/IPHAN/GO, 18 peças etnográficas da coleção Galvão da Universidade de Brasília (UnB) e do CNRC, relacionadas no documento (8 da Coleção Galvão e 10 da Coleção do CNRC).	
1995	Recorte de jornal	-	Reportagem intitulada "Trançados Indígenas percorrem o centro-oeste", do Boletim do IPHAN, referente à exposição itinerante "Tecnologia dos Trançados Indígenas".	
Novembro de 1995	Folder	-	Folder da exposição "Tecnologia dos Trançados Indígenas". Exposição itinerante com peças do acervo da 14ª Coordenação Regional do IPHAN.	
1995	Catálogo	-	Catálogo denominado "Coleção Etnográfica IPHAN - UnB", referente à coleção Galvão, de propriedade da Universidade de Brasília, e à coleção do CNRC, ambos então sob a guarda da 14ª Coordenação Regional do IPHAN. Apresenta breve descrição das 720 catalogadas.	
11/04/2000	Termo	-	Termo de compromisso. Trata da cessão de 17 peças que compõem a exposição itinerante denominada "Armas Indígenas" da 14ª Superintendência Regional do IPHAN para uso durante o evento "500 anos do Brasil" no Museu do Descobrimento em Porto Seguro/BA, de 11 de abril a 10 de julho de 2000. Inclui relação das peças, sendo 3 de coleção não	

			identificada, 13 da Coleção Galvão e 1 da Coleção CNRC.	
27/09/2001	Declaração	-	Declaração assinada pela Gerente Executiva do IPHAN em Brasília, Fátima L. M. Cisneiros. Rescisão de acordo de guarda da Coleção Galvão celebrado em 1977 e celebração de novo termo com o objetivo de formalizar a transferência da guarda do acervo da Coleção do IPHAN para a CAL.	
2002	Termo	-	Termo de rescisão do acordo de guarda da Coleção Galvão, que entre si celebram a Fundação Universidade de Brasília e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.	
11/06/2002	Ofício	Ofício N° 151/2002 - Gerência Executiva de Brasília/D eprot/ IPHAN	Enviado pelo Gerente Executivo do IPHAN em Brasília, Cláudio Queiroz, à CAL. Encaminha peças do acervo etnográfico das Coleções CNRC e Galvão, que haviam sido cedidas ao Museu de Arqueologia e Etnologia/USP, para composição da exposição "Brasil 50 mil anos: uma viagem ao passado pré-colonial" por ocasião de sua temporada em Brasília e que foram devolvidas à Gerência do IPHAN (14 objetos no total).	
19/07/2002	Ofício	Ofício N° 183/2002 - 15ª Superintendência Regional	Encaminha à CAL listas de peças etnográficas que foram emprestadas ao Museu do Descobrimento de Porto Seguro/BA, por ocasião das comemorações "500 Anos do Brasil", e ao Museu das Bandeiras/GO, para constituição de exposição permanente do mesmo.	
2001 - 2003	-	-	Documentos diversos sobre Projeto Coleção Eduardo Galvão: - Projeto Coleção Eduardo Galvão (s/d). - Projeto de Extensão: Ação Contínua (2001, 2002, 2003). O projeto foi aprovado no 2º semestre de 2002. - Circular n° 20/DEX de 27/11/2002, solicitando aos	

			<p>coordenadores de projetos comunitários de extensão o envio de relatórios.</p> <p>- Memo CAL nº ____/2003 de 30/01/2002 (cópia). Em atenção ao ofício circular nº 20/DEX/2002, encaminha relatório parcial do projeto "Coleção Eduardo Galvão".</p> <p>- Relatório final de Projeto de Extensão de Ação Contínua (2003).</p>	
11/09/2014	Ofício	Ofício nº 001/2014/CAL/UnB	Coordenadoria de Acervo da Casa da Cultura da América Latina - CAL/UnB, solicita informações referentes às obras etnográficas da Coleção Galvão e do Centro Nacional de Referência Cultural cedidas em caráter de empréstimo ao Museu das Bandeiras.	
15/09/2014	Ofício	Ofício nº 001/2014/CAL/UnB	Coordenadoria de Acervo da Casa da Cultura da América Latina - CAL/UnB solicita informações referentes às obras etnográficas da Coleção Galvão e do Centro Nacional de Referência Cultural cedidas em caráter de empréstimo ao Museu do Descobrimento.	
03/09/2015	Ofício	Ofício nº 087/2015/MUBAN/IBRAM	Responde Ofício nº 001/14/CAL/UnB. Envia em anexo parecer técnico da conservadora do IBRAM (Nota Técnica nº 9/15 de 24/06/2015) acerca das peças emprestadas ao Museu das Bandeiras e solicita possibilidade de revalidação do Termo de Custódia. Relaciona 20 objetos no total.	
s/d	-	-	<p>Documentos diversos sobre Eduardo Galvão/Coleção Galvão:</p> <p>- Biografia Eduardo Galvão (1921-1976) (s/d, sem autoria).</p> <p>- "Eduardo Galvão, 20 anos depois" - Roque de Barros Laraia (Anuário Antropológico - 1996).</p> <p>- Trechos do prefácio de Darcy Ribeiro ao livro "Índios e Brancos no Brasil - Encontro de Sociedades", de Eduardo Galvão.</p> <p>- Lista de documentos com autoria de Eduardo Galvão encontrados no Catálogo Biblioteca Marechal</p>	

			<p>Rondon do Museu do Índio, pesquisado em 15/01/2001.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Manuscript Collection 2 - Charles Wagley Papers, pesquisado em 18/10/2001. - Entrevista Pedro Agostinho (tópicos). - Documento com tópicos sobre Eduardo Galvão e a Coleção Galvão. - Documento com referências bibliográficas e levantamento do número de peças da coleção de acordo com o grupo indígena. - Coleção Galvão/Projeto: A Arte Xinguana (PIBIC). - Breve descrição da Coleção Galvão/Coleção CAL/Coleção CNRC. 	
s/d	Listas	-	<p>Listagens sobre a Coleção Galvão:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Listagens das peças da Coleção Galvão. - Listagens de peças não localizadas. - Listagem de material alienado. - Listagens com informações adicionais de conferências. 	
s/d	-	-	Documentos manuscritos.	
s/d	Fotografia	-	Fotografias Galvão e CNRC - condições iniciais.	
s/d	Fotografia	-	Fotografias acervo CAL - Coleção Galvão e CNRC.	
s/d	Fotografia	-	<p>Fotografia do Eduardo Galvão. Foto: Heinz Forthmann (original). Encaminhada pelo Prof. Marcos Merides, curador da coleção Heinz Forthmann de propriedade da família.</p>	

APÊNDICE B - Listagem de dossiê da Casa Cultura da América Latina – Coleção CNRC

Dossiê - Coleção CNRC				
Data-limite	Tipo	Número	Assunto/ Descrição	Observação
13/12/1994	Nota de venda (cópia)	Nº 21948	Nota de venda de artesanato indígena da Artíndia - Fundação Nacional do Índio/Ministério da Justiça à Fundação de Cultura e Turismo de Cuiabá (relação de 3 peças). Anotação no verso: "Coleção adquirida na Artíndia da Funai em Cuiabá com o objetivo de substituir 7 peças furtadas durante a exibição da exposição "Índios do Centro Oeste: a arte do cotidiano", nesta capital em meados de 1992."	
22/02/2002	Termo	-	Termo de cessão de uso da coleção etnográfica do CNRC e de mobiliário que entre si celebram a Fundação Universidade de Brasília e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Conta com anexos: Relação das estantes de aço, Listagem da Coleção Etnográfica - CNRC (incluídas as peças da coleção não identificadas).	
10/06/2002	Autorização	-	Autorização de saída do IPHAN de 12 estantes de aço e caixas de papelão com material etnográfico	
s/d (2002?)	Declaração	-	Declaração do IPHAN de entrega de 12 estantes de aço e 672 peças etnográficas conforme listagens anexas do Termo de cessão de uso da coleção etnográfica do CNRC (315 peças etnográficas) e do Termo de Rescisão do acordo de guarda da Coleção Galvão (357 peças etnográficas).	
s/d (2002?)	Recibo	-	Declaração de recebimento pela Casa da Cultura da América Latina de 12 estantes de aço e 672 peças etnográficas conforme listagens anexas do Termo de cessão de uso da coleção etnográfica do CNRC	

			(315 peças etnográficas) e do Termo de Rescisão do acordo de guarda da Coleção Galvão (357 peças etnográficas).	
2003	Projetos	-	Documentos sobre Projeto - Coleções Etnográficas: - Projeto de extensão: ação contínua (2003) - Projeto Coleções Etnográficas (s/d) - Projeto Coleção Galvão (s/d)	
02/12/2004	-	-	Documento manuscrito com relação de 3 peças emprestadas, com prazo para devolução até 06/12/2004.	
12/12/2006	Memorando	SCO n. 445/2006	Enviado pelo Serviço de Convênio e Contratos para a Casa da Cultura da América Latina, com assunto referente a encerramento de vigência do Contrato n. 04377 - FUB/IPHAN em 22/02/2007.	
23/01/2007	Ofício	OE CAL nº 001/2007	Enviado ao Superintendente do IPHAN, solicitando pronunciamento quanto ao interesse de renovação do acordo celebrado através do Termo de Cessão de uso da coleção etnográfica CNRC, contrato com término previsto para 22 de fevereiro de 2007.	
18/05/2007	Memorando	nº 046/2007	Enviado pela Casa da Cultura da América Latina ao SCO/DAF, solicitando orientação de como proceder em relação ao encerramento da vigência do contrato nº 04377-FUB/IPHAN, pois o setor do IPHAN responsável pelo acordo anterior não existe mais.	
s/d (2007)	Relatório	-	Relatório de Convênio FUB - IPHAN, de autoria de Anelise W. Ferreira, Coordenadora do Acervo da CAL.	
s/d	Etiquetas	-	Cerca de 45 etiquetas antigas de peças da Coleção CNRC.	
s/d	Listas	-	Listagens da Coleção CNRC: - Anexo ao Termo da Cessão de Uso da Coleção Etnográfica - CNRC - Peças não relacionadas na relação que acompanhou o Termo de	

			Doação - Listagem das peças da Coleção CNRC - Cópia da planilha digital	
--	--	--	--	--